

Sancthansnatten -
moderne, radikalt og nasjonalromantisk drama

Ibsen og det folkløstiske

Av

Beate Weisser Lind

**Mastergradsoppgave
Senter for Ibsen-studier
Universitetet i Oslo
Høstsemesteret 2007**

Forord

I mitt studium om Ibsen oppdaget jeg at *Sancthansnatten* omtrent ikke er behandlet i forskningen. I den grad det er behandlet er det med en viss grad av ovenbærenhet. Den enerådende holdning synes å være at Ibsen skriver om et emne han vet lite om, nemlig folkeviser. Det er derfor ikke rart at han mislyktes og ikke ønsket det med i samlede verker.

Mitt første møte med Sancthansnatten var Suttungteaterets oppførelse på Tangen i anledning av Ibsens 150-årsjubileum i 1978. Det var første gangen dramaet ble vist offentlig siden januar 1852. Her var jeg rekvisitør og spilte fru Berg. Under Ibsenfestivalen i Skien 2000 deltok mine dramaelever med en forkortet utgave av dramaet for å vise en ukjent side ved Ibsen. Begge disse gangene har jeg lest dramaet som en karikert framstilling av den kulturkonflikten Norge befant seg i på 1850-tallet. Jeg har oppfattet det som et samtidsdrama, der Ibsens sympati lå hos dem som representerte bondekulturen, og der bykulturen og den akademiske studenten ble framstilt i karikerte vrengebilder. Toril Moi (2006) har en annen lesning av stykket. Hun opplever de to parene som representerer de to kulturene som sidestilte (Moi 2006:236). Jeg mener våre ulike oppfattelser bunner i ulikt syn på nasjonalromantikken og det kulturpolitiske klimaet som var i Norge på det tidspunktet. Moi har som premiss at Ibsen har Welhaven og de konservative nasjonalromantikernes estetiske idealisme som forbilde. Jeg har nærmet meg romantikken gjennom Wergelands diktning og har oppfattet Ibsen som en arvtaker av ham ideologisk. En innfallsvinkel i denne oppgaven vil derfor også være å se nærmere på Ibsens forhold til Wergeland.

Jeg mener *Sancthansnatten* fortjener å bli tatt på alvor da det er det første verket Ibsen leverer som profesjonell dikter. Det er også det første dramaet han åpent vedkjenner seg. I teaterprogrammet står han som forfatter. Vi kan bare forestille oss hvor alvorlig han må ha gått inn for oppgaven, og hvor stor sårheten og skuffelsen må ha vært da den fullsatte salen tok i mot hans verk, resultatet av hans studietur, med buing og mishagsytringer. Dette er det første dramaet der Ibsen beskriver sin egen samtid i realistisk skildring. 85% av Norges befolkning bodde på landet da *Sancthansnatten* ble skrevet (Grimnes 1997:18). Ibsen har lagt handlingen til sine egne hjemtrakter, en gård i Telemark, altså til et miljø han kjente.

Det er med dette som bakgrunn at jeg valgte *Sancthansnatten* og Ibsens forhold til det folkløstiske som emne for min masteroppgave.

En stor takk til Senter for Ibsenstudier for et spennende og inspirerende studium og stor velvilje. Det gjorde det mulig for meg å gjennomføre. En særlig takk til Hovedbibliotekar Mária Fáskerti og Førstekonsulent Brit Elin Forsund i administrasjonen for praktisk hjelp underveis.

Stor takk også til min veileder Atle Kittang for klare og konstruktive innspill i skriveprosessen.

Deretter er det Wanda og Lars Weyer-Larsens praktiske støtte og stadige oppmuntring som fortjener en særlig takk. Uten deres store velvilje ville det ikke vært mulig for meg å realisere studiet. En stor takk også til Ingunn Oline Olsen og Åse Gilleberg for inspirasjon og respons hele veien. Takk også til Grethe Stenhaug.

Harstad, 12.november 2007

Innhold

Forord

Del I: Bakgrunn

Kapittel 1: Innledning	2
1.1. Kontekst	
1.1.1. Nasjonalisme og romantikk	4
1.1.2. Ibsens livssituasjon og inntrykk fra studieturen til København og Dresden	5
1.1.3. Litterære forbilder og egen litterær forløper	7
1.1.4. Mottakelse av <i>Sancthansnatten</i> i samtiden.....	8
1.1.5. Sammenfatning	9
1.2. Resepsjon	
1.2.1. Francis Bull	10
1.2.2. Nina Alnæs	11
1.2.3. Asbjørn Aarseth	14
1.2.4. Toril Moi	15
1.2.5. Ivo de Figueiredo	17
1.2.6. Sammenfatning	17
1.3. Problemstilling, opplegg og teoretiske hovedreferanser	19
 Kapittel 2: Et alternativt syn på Ibsens barndom og ungdomstid	
Ibsens forhold til folkediktning, nasjonalromantikk og dramaestetikk	24
2.1 Oppvekst og ungdom	
2.1.1. Skien	24
2.1.2. Grimstad	26
2.1.3. Christiania	28
2.1.4. Sammenfatning	29
2.2 Ungdomsarbeider	
2.2.1. Lyrikk	30
2.2.2. Avisinnlegg	35
2.2.3. Sammenfatning	37
2.3. Herrmann Hettner og <i>Sancthansnatten</i>	38
2.3.1. Sammenfatning.....	42

Del II: Nærlesning av *Sancthansnatten*

Kapittel 3: Introduksjonen til <i>Sancthansnatten</i>	
3.1. Prologen.....	45
3.2. Tittelen <i>Sancthansnatten</i>	48
3.3. Personene	49
3.4. Sammenfatning	51

Kapittel 4: Første akt: Tidsbilde Øvre Telemark – Norge	52
4.1. Sammenfatning av handlingen	52
4.2. Scenearvisning - i fru Bergs have.....	53
4. 3. Første scene - To kulturer på samme gård	54
4. 4. Andre og tredje scene – Tradisjonsbærerne	58
4. 5. Fjerde scene - De moderne	59
4. 6. Femte scene - Den igangsettende handling	60
4. 7. Sjette scene - Det moderne og førmoderne mennesket	61
4. 8. Sjuende og åttende scene – Kulturnasjonalisten	64
4. 9. Niende scene - Anna og nissen	67
4.10. Tiende scene – Nissen griper inn i handlingen - myten som middel	68
4.11. Ellevte og tolvte scene - De unge finner hverandre	72
4.12. Trettende scene - De som ”går urten uaktsomt forbi	74
4.13. Fjortende og femtende scene - De som ”vandrer med tåket panne”.....	74
4.14. Sekstende og syttende scene - De som ”vandrer med klar panne”.....	75
4.15. Sammenfatning	76
 Kapittel 5: Andre akt: I nissens makt – fortiden gjenerindres –folkediktnings makt	79
5.1. Sammenfatning av handlingen	
5.2. Scenearvisning - I skogen	80
5.3. Første scene – Sankthansnatt	81
5.4. Andre, tredje og fjerde scene - De modernes forhold til naturen	83
5.5. Femte scene - Inn i sankthansnattens mysterium – eventyret	84
5.5.1. Anna og Birk	85
5.5.2. Marinøklene	91
5.5.3. Folkevisene	92
5.5.4. Juliane og Paulsen.....	93
5.6. Sammenfatning.....	95
 Kapittel 6: Tredje akt: Avklaring og følger	98
6.1. Om handlingen	98
6.2. Marinøklene	99
6.3. Bergtakingsvisen	101
6.4. Den gamle kisten	103
6.5. De moderne og de førmoderne	104
6.6. Sammenfatning	104
 Konklusjon	106
 Litteratur	110

Del I

Bakgrunn

Kapittel 1

Innledning

I forbindelse med Ibsenåret 2006 er det utgitt tre større verk om Henrik Ibsen. Toril Mois *Ibsens modernisme*, Helge Rønnings *Den umulige friheten: Henrik Ibsen og moderniteten* og første bind i Ivo de Figueiredos biografi, *Henrik Ibsen: Mennesket*. Alle forfatterne ser Ibsens produksjon i sammenheng med den tiden han vokste opp i og de impulsene han kan og må ha mottatt. Når jeg velger å ta for meg *Sancthansnatten*, har jeg også som intensjon å lese dramaet i lys av Ibsens samtid og hans personlige historie. Utgangspunktet for valget av nettopp dette dramaet var en umiddelbar reaksjon på Toril Mois 10 siders lange gjennomgåelse av *Sancthansnatten* i ovenfornevnte bok. Hennes lesning viser hvor slett håndverk Ibsen leverer i dette dramaet, både når det gjelder form og innhold (Moi 2006:227-237). Moi velger en annen innfallsvinkel til dramaet i forhold til den tidligere forskningstradisjonen, men hun fortsetter den negative holdningen den norske Ibsenforskningen har til *Sancthansnatten*. Moi mener det ikke er mulig å lese dramaet som en mislykket utilslørt satire over inautentisk nasjonalisme slik tidligere forskere hevder. Til det er dramaet for fullt av estetiske og ideologiske konflikter. Moi mener kritikken av samtidens estetiske paradigme som kommer til uttrykk i dramaet, i hovedsak er uformulert og bare ”potensielt kraftig”. Hun mener dramaet heller handler om kunstnerens kår i et avsondret samfunn, fattig på kultur. Historikeren Ivo de Figueiredo mener, i motsetning til Moi, at Ibsen her skriver i overensstemmelse med datidens teaterestetikk (Figueiredo 2006:45).

Dramaet ble første gang utgitt i Hundreårsutgaven bind 2 (1928). I innledningen til dramaet begrunner professor Francis Bull dramaets svakhet med at Ibsen dessverre ikke kunne nok om det emnet han tok opp, fordi blant annet Landstads store folkevisesamling enda ikke var ferdig utgitt (HU 2:16). Det kan virke som om denne oppfattelsen har hindret en videre interesse for dramaet. Ibsens ønske om at *Sancthansnatten* ikke skulle trykkes er i tillegg tolket som at han underkjente dets verdi. Mange forskere overser det, andre behandler det overflatisk. Daniel Haakonsen (1981) omtaler for eksempel *Sancthansnatten* bare med en setning i sitt store verk *Mennesket og kunstneren* (Haakonsen 1981:62). Nina Alnæs (2003) refererer i sitt grundige verk om Ibsen og folketro og folkediktning, *Varulv om natten*, til professor Francis Bull. Hun mener som ham at Ibsen på dette tidspunkt ikke kan ha kjent til det folkløst i særlig grad. Hun oppfatter Ibsens bruk av det folkløst i

Sancthansnatten som ytre og lite vesentlig (Alnæs 2003:89). Helge Rønning (2006) nevner ikke dramaet i sitt verk om Ibsen og moderniteten.

Jeg har vanskelig for å akseptere at Ibsen i denne fasen av livet, på første trinn til å skape en levevei av diktningen sin, har valgt å skrive om et emne som han ikke har grundig kjennskap til. De personlighetstrekkene han viser fra tidlig barndom, mener jeg også er uforenlig med en slik antakelse. Han var grundig og intellektuell i sin tilnærming til verden tidlig. Philip E. Larson skriver at Ibsen allerede fra 7 års alder leste Bibelen med en særegen grundighet. Han viste stor interesse for alle krysshenvisningene (Larson 1999:30). I på 1830 og 1850 tallet var den viktigste kilden til kunnskap for størstedelen av befolkningen i Norge, foruten Bibelen og sagaen, de tradisjonene som ble tradert muntlig. For å nyansere Bulls antakelse om at Ibsen ikke kan ha møtt folketradisjonen utenfor det trykte mediet, ønsker jeg derfor først å se nærmere på Ibsens barndom og ungdomstid og de miljøene og impulsene han kan ha mottatt der.

I lesningen av *Sancthansnatten* vil jeg ha hovedfokus på Ibsens bruk av folkloristiske element. Jeg mener at det er i bruken av det folkloristiske, nøkkelen til en dypere forståelse av dramaet ligger gjemt. Samtidig tror jeg at dersom jeg greier å overbevise leseren om at Ibsen formidler en dyp innsikt i den norske folketradisjonen i dette dramaet, vil det åpne for en ny interesse for *Sancthansnatten*.

Helge Rønning ønsker med sin bok om Henrik Ibsen og moderniteten å få fram at Ibsen i sine dramaer viser hvordan de raske sosiale endringene i samfunnet satte dype spor i enkeltindividets tankestrukturer og psyke (Rønning 2006:10). Selv om han ikke nevner *Sancthansnatten*, mener jeg det er relevant å lese også dette dramaet ut fra en slik synsvinkel i og med at Ibsen her gir en samtidig og realistisk skildring av to kulturer som brytes på den norske landsbygda.

Oppgaven er delt i 2 deler. I den første delen ser jeg nærmere på i hvilken kontekst *Sancthansnatten* ble skrevet. Jeg ser også på hvilken mottakelse forestillingen fikk i Bergen. Deretter gjør jeg rede for ettertidens bedømming av dramaet. Hovedvekten er lagt på bidragsyttere etter år 2000. Til slutt i denne delen gjør jeg rede for problemstillingen og metoden jeg har valgt i min tilnærming til *Sancthansnatten*. Andre delen av oppgaven består av mitt forsøk på nærlesning av dramaet.

Jeg har først og fremst benyttet meg av *Henrik Ibsens skrifter bind 1* (2005) og *Hundreårsutgaven* (1928–1957) i arbeidet med Ibsens tekster. I referansene til *Henrik Ibsens Skrifter bind 1* bruker jeg betegnelsen HIS, og HIS 1K i de tilfellene jeg refererer til kommentarutgaven av første bind. Hundreårsutgaven refereres med HU etterfulgt av verknummer.

Jeg har valgt å dele innledningen inn i tre hovedavsnitt. I den første delen ønsker jeg å plassere dramaet inn i den åndshistoriske perioden det ble til i. Her ønsker jeg også å plassere dramaet i forhold til Ibsens livssituasjon og teatererfaringer, og vise til mottakelsen forestillingen fikk av teaterpublikummet i Bergen. Det er få ibsenforskere som har sett nærmere på *Sancthansnatten*. I andre delen av innledningen vil jeg derfor først se nærmere på Francis Bulls gjennomgang i hundreårsutgaven og deretter ta for meg de norske forskerne som har behandlet dramaet etter tusenårsskiftet. Til slutt i innledningen vil jeg redegjøre for hvordan jeg har lagt arbeidet opp, og for de viktigste teoretiske referansene jeg har brukt.

1.1 Kontekst

1.1.1 Nasjonalisme og estetikk

Fordi jeg oppfatter det nasjonale og nasjonalromantikken som sentrale og problematiske begreper i forhold til resepsjonen av *Sancthansnatten*, er det nødvendig å se nærmere på den perioden *Sancthansnatten* ble til i. Ibsen skriver sitt første profesjonelle bidrag til ny norsk dramatik i en tid da nasjonalitetstanken står sterkt i hele Europa. I Norge vet vi at det i 1830-årene var to ulike syn på hvordan man skulle definere det nasjonale, og hvem som skulle definere det. Jeg vil hevde at denne motsetningen fremdeles var til stede i 1850-årene. Gudleiv Bø understreker at nasjonalitetsbegrepet var komplekst og gjenspeiler ulike ideologiske retninger.¹ Bø viser blant annet til nasjonalitetsforskeren John Hutchinson som skiller mellom to ulike former for nasjonalisme. Den første formen er en fransk politisk nasjonalisme som er rasjonalistisk orientert. Der er idealet en politisk stat med opplyste borgere, altså et demokrati. Den andre formen for nasjonalisme kaller Hutchinson kulturnasjonalisme. Den knyttes til Tyskland, er konservativ, og er ikke opptatt av borgerlige rettigheter for alle. Denne formen for nasjonalisme mener tvert imot at sosiale skiller er naturlig (Bø 2000:16). Wergeland og Welhaven er representanter for disse to ulike nasjonalistiske retningene.

¹ Boka *Nationale Subjekter*, er et produkt av Universitetet i Oslo sitt tverrfaglige forskningsprosjekt om "Utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800- tallet" (Bø 2000)

Welhaven, Andreas Munch og Jørgen Moe, 1840-tallets intellektuelle som regnes som nasjonalromantikere, var skremt og provosert over Wergelands ”demokratiske drømmer” (Bø 2000:26). Wergeland plasserer ”det norske” hos bøndene. ”Welhaven mente den dansk-orienterte eliten representerte nasjonens bevissthetstilv. [...] Folket levde i en slags ureflektert naivitet” (Bø 2000:27). Mens Wergeland idealiserte bondestanden, mente de kulturnasjonalistiske nasjonalromantikerne at folkekulturen måtte bearbeides og kultiveres for å tilpasses de europeiske elite-kulturelle sjangrene (Bø 2000:29).

Bø mener de to formene for nasjonalisme dominerer i Norge i ulike perioder. Fra 1814 – 1830 er det den politiske nasjonalismen som dominerer, i 1840 – 1850 er det kulturnasjonalismen som har hegemoniet (Bø 2000:18). I Ibsenforskningen ser det ut som om det er en allmenn oppfatning at Ibsen tilhører de konservative kulturnasjonalistene. Jeg vil i utgangspunktet stille spørsmålsteget ved en slik vurdering, og mener mitt arbeid vil vise at Ibsen ideologisk står nærmere Wergeland enn Welhaven.

På grunn av den sterke posisjonen nasjonalromantikerne hadde i det intellektuelle miljøet, vil jeg hevde at det er forståelig at Ibsen tilpasser seg denne retningens idealistiske estetikk i sin ungdomslyrikk og sitt første drama *Catilina*. I *Norma* som utgis i *Andhrimner* har han gjort seg fri for nasjonalromantikens sjangerkrav. Dette dramaet er en krass politisk farse. Jeg vil også hevde at etter erfaringene med eksperimentet *Sancthansnatten*, lot han tidens gode smak være førende for dramaturgi og innhold i dramaene sine, helt til han forlot Norge.

1.1.2 Ibsens livssituasjon og inntrykk fra studieturen til København og Dresden

Ser en på Ibsens livssituasjon i årene fra 1850 til 1852, må en anta at han har lagt betydelig prestisje i utformingen av *Sancthansnatten*. Ibsen går fra å være student med en miserabel økonomi og med trussel om soning på Akershus hengende over hodet, til å bli den første i Norge som blir ansatt som teaterdikter med fast lønn. Dette må han ha oppfattet som en unik mulighet, siden han alt fra Grimstادتiden har vist at det er dikter han ønsker å være. Han har tidligere utgitt *Catilina*, *Kjempehøien*, og den politiske farsen *Norma*. Alle tre dramaene er skrevet i bundet form slik det idealistiske klassisistiske sjangerkravet var. I Christiania var Ibsen teateranmelder i sitt eget tidsskrift *Andhrimner*. Han er derfor ikke uten skriveerfaring eller opplevelser i dramasjangeren når han tiltrer sin nye stilling. Snart blir han vist tillit ved å få en tre måneders studietur til Danmark og Tyskland for å skolere seg i rolleinstruksjon og regi. Teaterstyret i Bergen må ha hatt store vyer for sin husdikter og for teateret.

Mens Ibsen var i København fikk han fri adgang til Det kongelige Theaters forestillinger. Vi må derfor anta at han så de fleste av de 20 oppsetningene som ble oppført under Johan Ludvig Heibergs ledelse i dette tidsrommet. Ibsen overvar dermed fire ulike Shakespeareoppsetninger og fire Holbergkomedier i de seks ukene han var der, samt flere danske og franske vaudeviller og lystspill. Samtidig må han ha fått et innblikk i de motsetningene som rørte seg i teateret i forhold til den nye teaterestetikken som var på frammarsj i opposisjon til den idealistiske estetikken Heiberg var eksponent for. De klassisistiske kravene til spillestil gjorde enkelte av skuespillerne opprør mot. Skuespilleren Fredrik L. Høeds med flere, nektet å underlegge seg teaterdirektøren. De framførte karakterrollene hos blant annet Shakespeare i en realistisk og psykologiserende spillestil som brøt med teaterdirektørens ønske om de forfinede klassisistiske skuespillerkonvensjonene. Dette førte til ulik spillestil innenfor samme forestilling. Slik synliggjorde framføringene teaterets indre splittelse (de Figueiredo 2006:130-133).

I København møtte Ibsen H.C. Andersen som også sto i opposisjon til Heibergs estetikk. Han anbefalte Ibsen å reise til Wien istedenfor Dresden som gikk for å være konservativ i teaterspråket (Figueiredo 2006:135). Ibsen klarte ikke å endre på reiseruten, men fikk likevel oppleve Wien-teaterets mer realistiske spillestil gjennom skuespilleren B. Dawson, som var utlånt til Dresden for å spille *Hamlet* og *Richard III* mens Ibsen var der: "Det tyske publikum var rent ut rystet av kontrasten mellom hans patosfylte replikker og den alminnelige taleformen han fremsa dem på" (Figueiredo 2006:137).

Også på det teoretiske plan får Ibsen mulighet til å reflektere over hvordan teateret kan fornye seg. I Herrmann Hettners *Das moderne Drama* (1852) leste han hvordan Hettner tenker seg en revitalisering av teateret. Denne boken utgjorde hans teaterteoretiske lesning under reisen (Paasche 1909:654). Hettners beskrivelse av de historiske og teatermessige forholdene i Tyskland har flere paralleller med Norge på det tidspunktet. Etter revolusjonsåret 1848 må vi anta at de politiske motsetningene var blitt tydeligere både i Tyskland og Norge. Teatersalen var en institusjon der tidens ideer ble tatt opp. En tilsvarende politisk motsetning i 1830-årene resulterte i "teaterslag" både i Paris og Christiania.²

² Politisk radikalt innhold var knyttet til opprør mot de klassisistiske sjangerkravene både i Viktor Hugos *Hernani* og i Wergelands *Campellerne*, de dramaene som utløste opprør i teatersalen. Ingen av forfatterne opplevde å få oppført noen av sine senere dramaer ved institusjonsteatere.

1.1.3 Litterære forbilder og egen litterær forløper

Figueiredo hevder at Ibsen i og med reisen må ha begynt å frigjøre seg fra Heibergs teatersyn og teaterestetikk. Han mener den unge Ibsen må ha vært fascinert av de nye motkreftene i teateret som han møtte særlig i København, men også i Dresden og i Hettners lærebok (Figueiredo 2006:139). At Ibsen var opptatt av de nye estetiske normene som var på frammarsj, er hans begeistring for Jens C. Hostrups syngespill, *Mester og Lærling*, et uttrykk for. Det ble ikke oppført på Heibergs teater, men i det private Casino teater. Ibsen overvar premieren som vakte oppsikt på grunn av stykkets blanding av hverdagsrealisme og overnaturlighet. Ibsen ble så begeistret for stykket at han oppsøkte forfatteren etterpå (Figueiredo 2006:131). Blandingen av to ulike virkelighetssfærer finner vi igjen i *Sancthansnatten*. Ibsen skriver i 1863 at han skrev *Sancthansnatten* ferdig på studieturen (HIS 1K:363). Da hadde han også opplevd Shakespeares *En Midtsommernattsdrøm* i Dresden.

Asbjørn Aarseth viser til flere mulige danske forbilder. Spesielt framheves også Shakespeare og *En Midtsommernattsdrøm*, med referanse til Herrmann Hettners *Das moderne Drama* (HIS 1K:356). I og med at sankthansnatt og de overnaturlige vesenene som da regjerer, er motiv i begge, er det lett å påvise mange likheter mellom Shakespeare og Ibsens drama. Også kontrastoppstillingen av de to kjærlighetsparene på et høyere og et lavere plan med en parallellutvikling er felles. I den siste utgivelsen av dramaet i *Henrik Ibsens skrifter* (2005) viser man til paralleller både på detaljnivå og i persontegning. Ibsens påvirkning av Shakespeare er dermed godt dokumentert. I min tolkning velger jeg istedenfor å trekke noen linjer til Wergelands dramaer *Fjeldstuen* (1848) og *Vinægers fjeldeventyr* (1841), for å underbygge min påstand om Ibsens forbindelse til ham.

Første gang Ibsen behandler samtiden dramatisk, er i syngespillet *Norma eller en politikers Kjærlighed* med undertittelen *Musikk-Tragedie i tre Akter*. Det har form som en operaparodi og er en politisk satire over samtidens personer på Stortinget (HIS 1K:311). Stykket skrev han mens han vikarierte for Aasmund Olavsson Vinje som stortingsreferent i bladet deres *Manden* (HIS 1K:303). Det kom ut i to nummer 1. og 10. juni 1851 (HIS 1K:317). Parodi og satire var ofte uttrykksformen i A.O. Vinje, Paul Botten Hanssen og Ibsens tidsskrift de månedene det varte. Skuespillet ble utgitt anonymt, men Ibsen omtaler det som sitt eget i et brev til Alfred

von Wolzogen datert desember 1876. Han omtaler dramaet som ”nur eine politische Satire in dramatischen Form [...], übringens ohne tiefere Bedeutung”(HIS 1K:303). I en fortale til stykket navngir han hvilke politikere leseren skal forbinde med hvilken rolle. Den krasse tonen og den konkrete samtidige referansen, sammen med formen, har sterke likhetstrekk med Wergelands farser, og har lite å gjøre med samtidens estetikk.

Sancthansnatten er derfor det andre dramaet hvor Ibsen tar utgangspunkt i egen samtid, og hvor han legger handlingen til et miljø han selv har kjent. *Norma* var et resultat av tilstedeværelse i Stortinget. I *Sancthansnatten* har Ibsen lagt handlingen til hjemfylket Telemark. Hvor samtidig handlingen er også i *Sancthansnatten*, kan man se av at Ibsen høsten 1852 limte inn flere lapper i manuskriptet, der de nye replikkene viser til målstriden som foregikk i Christiania høsten 1852 (HU 2:94). Jeg vil hevde at satiren og den kulturpolitiske brodden også er like krass i *Sancthansnatten* som i *Norma*.

1.1.4 Mottakelsen av *Sancthansnatten* i samtiden

Som kilde til hvilken mottakelse *Sancthansnatten* fikk av publikum 2. og 5. januar 1853, finnes bare et par anmeldelser skrevet anonymt i ”Bergens Stiftstidende” 5. og 9. januar. Her fortelles at det var stor rift om billettene. Anmelderen velger å kommentere de folkloristiske innslagene og roser scenedekorasjonen. Det kulturpolitiske innhold blir ikke kommentert, og anmelderen velger å referere til publikums reaksjon: ””Sancthansnattens” Idé og Handling er nok forblevet staaende noget paa det Uklare for Publikum, som ved Teppets Fald syntes lidt konsterneret” (HIS 1K:368). Etter andre forestilling er anmelderen mer kritisk og viser til de mange tomme setene. ”I sin Heelhed maa det betragtes som et mindre vellykket Product, skjønt det har smukke Enkeltheder” (HIS 1K:368). I teaterets historie fra 1884 står det at årsaken til publikumssvikten var den uvante blandingen av romantikk og realisme (HIS 1K:368).

Philip Larson peker i sin doktoravhandling (1967) på at årsaken til den dårlige mottakelsen lå i at Ibsen på sin studiereise hadde møtt en gryende sosialrealisme som han hadde implementert i dramaet. Dette måtte vekke anstøt hos det bergenske publikummet som var svært nasjonalistisk og konservativt orientert (Larson 89:114).

Ibsen sendte umiddelbart *Sancthansnatten* til teateret i Christiania for oppførelse. Dette viser at han må ha vært stolt av sitt verk. Det finnes ikke noe bevart om dramaets videre skjebne i

Christiania. Oppført ble det ikke. I 1897 planla Julius Elias å utgi Ibsens samlede verker. Han ønsket å innlemme *Sancthansnatten*, men fikk ikke tillatelse av Ibsen. Svaret han fikk fra den aldrende dikteren synes å ha vært retningsgivende for den senere ibsenforskningen: Ibsen kaller *Sancthansnatten* et makkverk og skriver at det står helt utenfor hans øvrige produksjon (HU 18:400). Dramaet ble dermed ikke utgitt i Ibsens levetid.

1.1.5 Sammenfatning

Jeg har ovenfor prøvd å vise at nasjonalitetsbegrepet i 1840 og 1850 årene er komplekst og sammensatt. ”Danomanene” fra 1830- årene, eller de konservative kulturnasjonalistene, var de som dominerte smaksretningen og det politiske miljø. Ibsen assosierer seg med bondesønnene Aasmund Olavsson Vinje og Paul Botten Hansen i vennskap, og de danner tidsskrift sammen. De opponerer mot kulturhegemoniet, og tidsskriftet får en svært kort levetid. Imidlertid fører fellesskapet i redaksjonen til at Ibsen skriver og utgir sitt første krasse samtidsdrama *Norma* i *Manden*. Det er en operaparodi, på grensen til en farse, og bryter dermed med den rådende teaterestetikk. Det er naturlig å tenke seg at redaksjonen representerte den politiske nasjonalismen der et opplyst folkestyre er idealet, og der man tenker at det er i folket eller hos bonden at det nasjonale finnes. Det politiske klimaet i Norge hadde hardnet etter 1848. Det fikk Ibsen erfare på nært hold i forhold til straffereaksjonene overfor Marcus Thrane og Theodor Abildgaard. Jeg mener dette kan forklare at redaksjonen ikke opponerte så direkte politisk som Wergeland gjorde i tiåret før.

Sancthansnatten viser at Ibsen har latt seg inspirere av teateropplevelsene han hadde under studieturen til Danmark og Tyskland. Særlig Shakespeares *En Midsommernattsdrøm* er en tydelig inspirasjonskilde. Inntrykkene fra reisen inspirerer også den 24-årige Ibsen til å skrive et norsk drama som skal vise de nye trendene i tiden. Han velger et emne han er engasjert i der hans kulturpolitiske ståsted kommer til uttrykk. Vennene fra Christiania, som han hadde felles verdier med, representerer ikke teaterpublikummet i Bergen, som gikk for å være svært konservativt og dermed kulturkonservativt. Mottakelsen *Sancthansnatten* fikk, kan føre tankene til Peer Gynts replikk om at ”det fikk fanden fordi han var dum og ikke beregnet sitt publikum”. Som hos fanden gikk ikke teateranmeldelsene inn på innholdet i dramaet, de kommenterte bare scenografi og form.

Det norske Theater var privat og derfor i særlig grad avhengig av å kommunisere med publikum på en vennlig måte. Erfaringen med *Sancthansnatten* gjorde at Ibsen vendte tilbake

til historiske og tilsynelatende ufarlige nasjonalistiske dramaer resten av tiden i Bergen. Han skriver ikke senere i samme sterke satiriske og parodiske form med tilhørende brudd på teaterillusjonen.³ Slik har Ibsen rett når han i 1897 svarer den tyske forlegger at dramaet står helt utenfor resten av hans produksjon. Nina Alnæs har imidlertid vist at Ibsen i de senere dramaene kom tilbake til folketradisjonene og folkediktingens ulike former, knyttet til personlighetsbeskrivelse og handling, men nå bruker han den i en mer fordekt form (Alnæs 2003).

1. 2 Resepsjon

1.2.1 Francis Bull

I innledningen til *Hundreårsutgave Henrik Ibsens samlede verker bind II* (1928) tar Francis Bull for seg *Sancthansnatten* (HU 2:9-16). Her legger han vekt på å vise hvilke forbilder og kilder Ibsen må ha benyttet i arbeidet med *Sancthansnatten*. Han peker på at Ibsen har lest Herman Hettners bok om det moderne drama og det Hettner der skriver om den moderne sjangeren ”Märchenlustspiel”. Bull refererer Hettners krav om at en eventyrkomedie skal handle om ”to helt motsatte verdener, fantasiens og hverdagens, som stadig flettes inn i hverandre og belyser hverandre, slik at drømmeverdenen synes sann og fornuftig, mens virkeligheten får et komisk skjær over seg, et preg av forvirring og unatur”(HU 2:12). Bull knytter ikke dette nærmer til *Sancthansnatten* i sin innledning. Siden Hettner nevner Shakespeares *En Midsommernattsdrøm* som et skoleeksempel på eventyrkomediesjangeren, mener Bull Ibsen har hatt dette dramaet som forbilde. I tillegg nevner Bull videre dikt av Welhaven, eventyrkomedien *Huldrebryllupet* (1851) av Botten Hansen, det danske romantiske syngespillet *Mester og Lærling* (1852) av Hostrup og den romantiske komedien *Syvsoverdag* (1840) av J. L. Heiberg som Ibsens mulige inspirasjonskilder og forbilder.

Av rollene i dramaet er det Julian Paulsen, Bull framhever. Han viser hvordan skikkelsen Julian peker framover i forfatterskapet på ulik vis. Bull mener Julian er et uttrykk for Ibsens begynnende evne til selviakttakelse og selvironi. Han er også et eksempel på Ibsens senere så bevisste bruk av navn: ”...en som heter så, er allerede derved betegnet som en halvkomisk figur, uten kraft og hel personlighet, uten evne til å holde seg på de åndens høider hvor han gir sig skinn av å høre hjemme” (HU 2:14). Denne typen dukker opp igjen i flere av Ibsens senere verker. Det som skulle bli hovedmotiv i *Kjærlighedens komedie* 10 år senere,

³ Et lite unntak er den fremmede passasjerens replikk i *Peer Gynt* der han sier det ikke går an for hovedpersonen å dø midt i femte akt.

konflikten mellom kjærlighet og ekteskapet som institusjon, ser Bull et forvarsel om i Julians siste replikk. Bull viser til at i Julians replikker kan man gjenfinne sterkt satiriske spor av aktuelle litterære hendelser i Bergen. Ofrene for Ibsens satire er de norske forfatterne som har prøvd å skrive nasjonale drama "uten å kjenne eller forstå det egentlige nasjonale" (HU 2:15) skriver Bull.

Bull mener Ibsen med *Sancthansnatten* har ønsket å vise "hvordan den norske folkediktningen satte sitt preg på tankegangen og uttrykkssettet hos det naive, ekte romantiske naturbarn Anne"(HU 2:15). I følge Bull er det en historisk betinget umulighet at Ibsen kunne lykkes i å skrive et drama etter de krav han selv satte. Landstads visesamling var enda ikke utgitt og det som fantes i bokform var svært lite. Ibsen hadde derfor ikke rukket å sette seg godt nok inn i den folkelige kulturarven. Det at de fleste folkeviseaktige innslagene i dramaet har både dansk og svensk preg er derfor forklarlig, men ikke egnet til å være uttrykk for en norsk nasjonal identitet hevder Bull (HU 2:15).

Francis Bulls innledning til hundreårsutgaven synes å ha vært retningsgivende for den oppfatning som har festet seg til *Sancthansnatten* hos senere ibsenforskere. Både Alnæs (2003), Aarseth (2005) og Moi (2006) refererer til ham.

1.2.2 Nina Alnæs

Nina Alnæs ønsker i *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*. (2003) å vise hvor sterkt knyttet Ibsen er til den folkelitterære arven og avdekke hvor mye genuin norsk folketetro og norske forestillinger som ligger skjult i Ibsens verker (Alnæs 2003:10). Hun mener imidlertid at det først er i *Peer Gynt* at det folkelige blir en integrert del på det tolkningsmessige planet. Alnæs mener gamle forestillinger og overtro i de tidligere dramaene kun fungerer som rammer for den ytre handlingen. Dramaene fra 50-årene opplever hun som delvis naivistiske. Dermed er det ikke interessant å se på bruken av folkløriske element i forhold til en dypere tematisk sammenheng i disse dramaene. Hun nøyer seg derfor med å påvise bruk av folketetro og folkediktning i dramaene fra denne perioden uten å gå nærmere inn i tolkning og funksjon av disse elementene (Alnæs 2003:12).

De folkløriske elementene i *Sancthansnatten* mener Alnæs er begrenset til: "et lite gløtt inn i folkevisens verden, der prosaen brytes ved tre anledninger, ved at utdrag av omskrevne viser dramatiseres og så vidt kommenteres" (Alnæs 2003:89). Senere skriver hun imidlertid at

bergtakingsvisen "Liden Karin" som Anne og Birk resiterer, tangerer to av dramaets underliggende tema, det å selge sin kjærlighet for rikdom, og identitetsproblematikken knyttet til hvem man dypest sett er. Den andre visen Anne og Birk ser og gjenerindrer i berget, "Erik og Svanhvide", skriver Alnæs kan knyttes til dramaets lykkelige slutt til tross for sine svenske og danske forelegg (Alnæs 2003:91).

Alnæs begynner sin gjennomgang av *Sancthansnatten* med å omtale prologen til dramaet. Hun sier Ibsen her vektlegger betydningen av tilhørighet og det å ha rotfeste i sin egen kultur. Hun tolker prologen slik at Ibsen her sier at det som kjennetegner folkesjelen er splittelsen mellom ønsket om ærbarhet, symbolisert i sæterjenta, og de sterke erotiske lengslene, symbolisert med huldra (Alnæs 2003:87-88). Alnæs knytter ikke prologen til sin videre gjennomgang av dramaet.

Alnæs velger å lese *Sancthansnatten* som en realistisk komedie og ser dermed bort fra Ibsens direktiv til lese måte som ligger i hans uttalte sjangervalg. Ibsen kombinerer eventyr med komedie. Hennes realistiske tilnærming til dramaet kommer særlig til uttrykk i hennes lesning av 2. akt. Det er denne akten hun vier størst oppmerksomhet. Alnæs forklarer de to parenes helt forskjellige opplevelser av det de ser i berget med at de alle fire er sterkt påvirket av nissens mystiske punsjessens. I tillegg mener hun sankthansnattens magi er med på å fordreie det de faktisk ser. Det de faktisk ser, antar hun er bondebefolkningen som dramatiserer folkeviser for hverandre. Hun velger dermed å se bort fra Ibsens sidetekst til denne scenen. Når Anne og Birk synes de ser handlingen utspille seg som i folkeviser med alver og bergekonge tilstede, ser Alnæs det: "[...] kun som poetiske innslag, som en illustrasjon av sinnes mottagelighet og inntrykksvarhet" (Alnæs 2003:92). Sin realistiske lese måte begrunner hun i at Ibsen i første akt lar bønder, piker og en spillemann være på vei til sankthansfest, noe som viser til faktisk tradisjon. At nissen har påvirket det de unge ser ved å presse sine magiske dråper i punsjen, opplever Alnæs negativt i forhold til eventyrsjangeren: "Denne trylledrikken fratar stykket det lille preg det måtte ha av eventyrkomedie, for vi tror ikke på at personene i edru tilstand ser inn i en annen virkelighet, eller nattens "skjulte liv" " (Alnæs 2003:93).

For å tilpasse nissen til sin realistiske lese måte, beskriver Alnæs ham som en skikkelse som er "utenfor selve stykket" da han kun er synlig for publikum i salen. Hun opplever at nissen ikke har noen av de tradisjonelle funksjonene som folketradisjonen knytter til fjøsnissen, å beskytte

gården, fremme grokraft og å overvåke at de gamle tradisjonene holdes i hevd. Hun ser det som mulig at Ibsen har vært påvirket av Andreas Fayes notater fra 1844 om at et av nissens kjennetegn er at han liker å erte og drive ap med menneskene. Alnæs ser nissen i *Sancthansnatten* som et pussig påfunn, som en shakespearsk Puck, som Bull foreslår, ”et utslag av dikterisk frihet som vi ikke legger så mye i” (Alnæs 2003:93-94).

Alnæs opplever, i likhet med Bull, Julian Paulsen som den mest interessante figuren i stykket fordi Ibsen ved sin karikerte og parodiske skildring av ham kritiserer det sentrale i nasjonalromantikkens ideologi. Dermed beveger han seg i følge Alnæs over på et metanivå (Alnæs 2003:94). Det engasjement Ibsen viser i sin overdrevne og satiriske skildring av Julian ser Alnæs som et uttrykk for Ibsens oppriktige harme på vegne av folkediktningen som ”tidens kameleoner og tomme frasemakere” hadde trykket til sitt bryst, samtidig som de hadde en nedlatende overbærende holdning til dem som var formidlere av denne kulturen. Hun mener Ibsen må ha opplevd at hans eget prosjekt som var at den nye diktningen skulle fortolke folkets egen karakter og vesen, var truet av den motepregede overflatiskheten Julian er en eksponent for (Alnæs 2003:95).

Alnæs viser til at tidligere forskere, som Henrik Jæger og Fredrik Paasche, har problematisert at Ibsen i sine tidligere verker blander realisme og romantikk. Hun finner det derfor usikkert om Ibsen har bestrebet seg på å skrive i ekte romantisk stil (Alnæs 2003:94).⁴

Vi ser her at Alnæs, i likhet med Bull, mener Ibsen i *Sancthansnatten* skriver om et emne han ikke kunne særlig mye om. Til tross for Ibsens valg av eventyrsjanger velger Alnæs å lese dramaet som en realistisk komedie. Derfor ser hun også folkediktningen og det folkløstiske bare brukt på et overflatisk plan. Om man ikke tror på fiksjonen Ibsen skaper, mener jeg hele andre akt blir meningsløs. Samtidig mener Alnæs at Ibsens tegning av Paulsens kikkelsen viser Ibsens sterke og alvorlige engasjement i forhold til det å skape en ny diktning fundert på folkekulturen. Alnæs ser ikke kompleksiteten i romantikkbegrepet, men oppfatter det som ensbetydende med det å tilstrebe en idealistisk estetikk.

⁴ Allerede Henrik Wergeland uttrykker seg med krass realisme og samfunnskritikk i sine romantiske diktverk der han blander sjangere fritt. Eksempel på det er fortellingen *Husmannen fra Mangelfjell* og dramaet *Fjeldstuen*. Alnæs sin kommentar må bunne i at hun ikke husker på den politisk radikale romaniske tradisjon vi får gjennom Wergeland.

1.2.3 Asbjørn Aarseth

Det er Asbjørn Aarseth som skriver innledningen til *Sancthansnatten* i *Henrik Ibsens skrifter bind 1* (HIS 1K:353-391). Også han oppfatter at Hettner anbefaler det romantiske eventyrspillet som sjanger i *Das Moderne Drama* (HIS 1K:356). Asbjørn Aarseth tar derfor utgangspunkt i at Ibsen her skriver i en romantisk eventyrspilltradisjon. Kontrasten i dramaet leser han da mellom en ideell og eterisk skjønn fantasiverden, representert ved Birk og Anne, og en triviell småborgelig og begrenset tilværelse, representert ved Juliane, Paulsen og fru Berg. Aarseth viser til at det er flere danske dramaer som på 1840 tallet skildrer en tilsvarende kontrast mellom den unge idealistiske studenten, her Birk, og den materialistiske sneversynte borgeren

Aarseth viser til at det er Birk, som under ledelse av Anne er den som er ”i stand til å se inn i det eventyrlige, i sitt eget indre”, mens det andre paret ”bare oppnår en overfladisk og falsk forståelse av det samme synet” (HIS 1K:361).

Aarseth framhever *En Midsommernattsdrøm* som et konkret litterært forbilde for *Sancthansnatten*. Referansen er igjen Hettner og Ibsens teateropplevelse i Dresden (HIS 1K:357).

Som Bull fokuserer også Aarseth på Julian Paulsen i sin omtale av selve dramaet. Aarseth velger å bruke Welhaven, Wergelands største motstander, som referanse når han sammenligner Wergeland med Julian Paulsen. Aarseth viser til en pamflett av Welhaven (1832) der Welhaven hevder at Wergeland kun har klart å kopiere feilene til sine forbilder Shakespeare og Byron. Derfor mener Aarseth at Ibsen kan ha lånt trekk av Wergeland til rollekarakteren Julian Paulsen. Paulsens voldsomme, men inautentiske svermeri for naturen: ”[...] kan minne om Byrons ekte og lidenskapelige naturtilbedelse. Paulsens svermeri for det nasjonale og opprinnelige er ikke byronsk, men kan henspille på Wergeland og hans tilhengere” (HIS 1K:358). Aarseth ser det samtidig som mulig at Ibsen gjennom Paulsen uttrykker sin begynnende løsrivelse fra den romantiske estetikken (HIS 1K:359). Paulsen oppfattes da som et bilde på Ibsen selv.

Aarseth framhever at det i dramaet er en konflikt i måten Ibsen fremstiller det nasjonale på. Han viser til at den nasjonale stemningen kommer til uttrykk både på en positiv og parodisk negativ måte (HIS 1K:360). Denne dobbeltheten i forhold til det nasjonale viser han Ibsen uttrykker også i blant annet teateranmeldelsen av P.A. Jensens skuespill *Huldrens Hjem* (1851). Den samme konflikten i forhold til det nasjonale peker Aarseth på at vennen Paul Botten-Hansen uttrykker i sitt drama *Huldrebrylluppet* (1851). Han går ikke nærmere inn på hva dette kan komme av og knytter det ikke til de ulike grupperingene han ser i dramaet.

Også Aarseth oppfatter Ibsens bruk av det folkløstiske som overflatiske rekvisitter. Han viser imidlertid at det finnes eventyrtrekk i relasjonen mellom noen av karakterene (HIS 1K:362).

1.2.4 Toril Moi

Den som har kommentert *Sancthansnatten* mest utførlig er Toril Moi. Hun er også den første som kommenterer dramaturgien direkte. I Ibsens *modernisme* (2006) ønsker hun å vise hvordan *Sancthansnatten* synliggjør Ibsens ønske om å innordne seg den romantiske idealistiske estetikken og finne den rette nasjonale tonen og hvordan han mislykkes i dette (Moi 2006:227). Hun mener dramaet er fullt av estetiske og ideologiske konflikter. I følge Moi skaper Ibsen i prologen en forventning om et drama som er ”en Dahl-inspirert lovsang til de norske fjell” (Moi 2006:231), noe det ikke viser seg å være.

I likhet med Nina Alnæs oppfatter Moi den satiriske utformingen av dikteren Julian som uttrykk for dramaets ide. Hun mener at når Ibsen setter Julian, den nasjonale dikteren, i sentrum av handlingen, er det tydelig at han ønsker å synliggjøre en mulig konflikt mellom nasjonalistisk ideologi og estetikk midt i den nasjonalromantiske perioden. Hun peker på at Julian selv tar dette emnet opp når han forteller om sin begeistring for det nasjonale ideal den vakre huldre, og det faktum at hun er belemret med en kuhale som bryter med hans estetiske normer (Moi 2006:234). For Moi er dette ikke bare en latterliggjøring av en inautentisk forfatter, slik Bull og Alnæs tolker Julian, men en skarp diagnose av den motsetningen som etter hvert gjorde seg gjeldende innenfor nasjonalromantikken og undergravde denne litterære strømningen. Moi hevder at den etter hvert utviklet en erkjennelse om at det genuint nasjonale ikke alltid kunne sees på som noe ideal, og at det skjønne ikke alltid var identisk med det sanne (Moi 2006:234).

Moi ser Johannes Birk som ”en allegori over Ibsens egen posisjon på denne tiden: Han er en intelligent og følsom ung forfatter som ennå ikke har funnet sin stemme” (Moi 2006:237). Hun peker på at Birk strukturelt er plassert der den fullt ut dannede karakteren skulle vært, men mener at han ikke er spesielt knyttet verken til kunst, kultur eller estetikk. Dette kommer også til uttrykk ved at han til slutt velger å gifte seg med naturbarnet Anne. Dette mener Moi viser Ibsens grad av klossethet og manglende evne til å skape balanse i dramaets struktur. Et annet moment mener hun er de mange overflødige karakterer som er med, og at alt av betydning for handlingen foregår i de to første aktene.

Scenen i 2. akt hvor de to parene ser inn i det åpne berget og oppfatter det de ser på ulikt vis, oppsummerer Moi ved å si at om ”Anne og Birk representerer den antiteatraliske naturlighet og spontanitet, legemliggjør Julian og Juliane selvbevisstheten og den konstante bevisstheten om kunstighet som kjennetegner teatraliskhet”(Moi 2006:236). På grunn av stykkets mange metateatrale elementer og estetiske diskusjoner mener Moi likevel at det sistnevnte paret fremstår ”som en temmelig god modell for alle som forsøker å få mening ut av *Sancthansnatten*: [...] det er en foruroligende likeverdighet mellom de to parene, mellom autenticitet og teatraliskhet, som ville passe bedre i modernismen enn i idealismen” (Moi 2006:236).

Ut fra dette trekker Moi den konklusjon at Ibsen i *Sancthansnatten* har ønsket å vise at Norge er så fattig på kultur at et hvert kunstnerisk forsøk på å skape et autentisk nasjonalt kunstverk blir forstyrret av at både kunstnere og publikum blir selvbevisste (Moi 2006:236-237). Hun mener dette også kommer til uttrykk ved at det ikke finnes noen ekte kulturbærere i dramaet, bare ”halvdannede folk og ett naturbarn, Anne” (Moi 2006:237).

Mois omtale av *Sancthansnatten* er et ledd i hennes beskrivelse av Ibsens vei fram mot modernisme. Hun definerer nærmere hva hun mener med modernismebegrepet i sin gjennomgang av *Kejser og Galilæer*. Hun nevner at det fullt utviklede modernistiske dramaet inneholder refleksjoner over teater og teatraliskhet samtidig som det gir en radikal analyse av kvinnenens situasjon i moderniteten. I tillegg kjennetegnes Ibsens ”ekte” modernistiske dramaer ved at de blir mer ”hverdagslige og alminnelige” (Moi 2006:268). Med det mener hun at dialogen blir mer muntlig og de dramatiske figurene blir representanter fra et jevnere lag av folket. Dette ser hun komme til uttrykk først i *De unges Forbund* og senere særlig i *Samfunnets Støtter*.

1.2.5 Ivo de Figueiredo

Historikeren Ivo de Figueiredo gir i biografien Henrik *Ibsen mennesket bind 1* (2006) en kort omtale av *Sancthansnatten*. Han viser til at motivet med de unge elskende og de overnaturlige kreftene som blandet seg inn i deres kjærlighetsaffærer, var et velkjent og populært motiv i samtiden. Ibsen hadde sett skuespill med lignende motiv både i København og Dresden. De Figueiredo leser *Sancthansnatten* som et uttrykk for Ibsens ønske om å skrive et lystspill som skulle tekkes publikum og samtidig følge de dramatiske kravene som Johan Ludvig Heiberg og Hermann Hettner foreskrev et moderne drama. De Figueiredo leser derfor *Sancthansnatten* som en skildring av en idekamp om viktige spørsmål mellom alminnelige mennesker fra hverdagslivet. Ut fra den parodiske skildringen av den overflatiske eller konservative nasjonalromantikken gjennom skikkelsen Julian Paulsen, mener de Figueiredo det er forståelig at det borgerlige bergenske premierepublikummet ikke tok vel imot dramaet. De måtte føle at de selv og deres verdier ble hengt ut fra scenen (de Figueiredo 2006:145). Istedenfor å vise til at Ibsen fraskrev seg dramaet, peker han på at Ibsen må ha vært fornøyd med *Sancthansnatten*, og at han må ha håpet på en større forståelse i Christiania, siden han sendte det til Christiania Theater for antakelse umiddelbart etter premieren (de Figueiredo 2006:147).

1.2.6 Sammenfatning

Det synes som det er en underliggende premiss fra Bull av, at Ibsen ikke har kunnet nok om det emnet han hevder i prologen at han ønsker å ta opp. Selv om Ibsen alt i Christiania kritiserer samtidige dramatikere for å ikke integrere det folkløstiske i handlingens tematikk og struktur, oppfatter alle, unntatt historikeren de Figueiredo som ikke tar opp dette emnet, at Ibsen selv nettopp skriver slik han kritiserer sine kolleger for. Jeg mener mitt arbeid vil vise at Ibsen hadde et nært og autentisk forhold til folkekulturen til tross for sin borgerlige familietilhørighet, og at han lar det folkelige og tradisjonelle spille med på alle nivå i både handling og tematikk.

Julian Paulsen er den som blir gjenstand for interesse og oppleves dels som et bilde på Ibsen selv, av Bull og Aarseth, og dels som et uttrykk for den problematiske kritikken av den åndsstrømningen som dramaet selv er et uttrykk for, av Alnæs og Moi. I den grad Birk blir nevnt, oppfatter Aarseth ham som representant for den idealistiske studenten fra studentkomediene, mens Moi opplever Birk som påfallende anonym og ikke knyttet til verken

kunst, kultur eller estetikk. Samtidig ser Moi ham som en allegori over den unge, usikre Ibsen selv, som ikke enda har funnet sin form og uttrykk. Anna beskrives kort av Moi som et naturbarn eller ”en veritabel reklameplakat for nasjonalromantikken” (Moi 2006:233). Hun blir ikke nevnt av de øvrige. Alnæs er den eneste som problematiserer nissens funksjon i dramaet, men siden hun fornektet Ibsens sjangervalg og velger å lese dramaet som et realistisk stykke, får nissen ingen funksjon i handlingen.

Jeg mener Aarseth og senere de Figueiredo er de eneste som ikke lar en overbærende og litt nedlatende holdning komme til uttrykk i behandlingen av dramaet.⁵ Alnæs og Aarseth påpeker Ibsens konfliktfylte syn på nasjonalismen i og med at han både parodierer dens representanter og skildrer dem positivt. Dersom vi forholder oss til Bøs beskrivelse av de to ulike ideologiene innenfor nasjonalismen, blir denne dobbeltheten til begrepet ikke så vanskelig å forholde seg til. Jeg mener den utbredte oppfatningen at Ibsen står for den kulturnasjonalismen Welhaven representerer, er det som gjør lesningen av *Sancthansnatten* problematisk. Samtidig synes det som om de som skriver om dramaet, representerer den samme formen for nasjonalisme. Det kommer blant annet til uttrykk i måten de som representerer folkekulturen blir beskrevet. Anna, som i dramaet er mottaker og videreformidler av den gamle folketradisjonen og folkediktningen, beskrives både av Bull og Moi som et naturbarn, og som stående utenfor den egentlige kulturen. Dermed opplever jeg at de som tolker dramaet er representanter for den samme nasjonalismeideologi som Julian Paulsen representerer. For ham er kulturbegrepet forbeholdet bykulturen og de europeiske kulturuttrykk. At Ibsen velger å parodierte ham gjør dermed tilnærmingen til dramaet problematisk. Moi identifiserer seg direkte med Paulsen og Juliane når hun ser på dem som: ”gode modeller for å få noe ut av *Sancthansnatten*” (se oppgaven side16).

Den herskende oppfatningen er at Ibsen gjennom Hettner er blitt inspirert av Shakespeares *En Midtsommernattsdrøm* og har prøvd å skrive en heller mislykket norsk variant. At Shakespeares eventyrspill har vært en av flere inspirasjonskilder, er sannsynlig ut fra den fornyede interessen dette dramaet fikk i romantikken, og det faktum at Ibsen så en oppførelse i Dresden. Det er også godt belagt i *Henrik Ibsens skrifter bind 1*. Det synes imidlertid som

⁵ Ibsenbiografen Michael Meyer kommenterer at selv om Ibsenkjennere betrakter *Sancthansnatten* som et ubetydelig arbeid, mener han at dramaet er ”merkelig fengslende og står betydelig over både *Kjæmpehøien* og *Gildet på Solhaug*, som Ibsen ikke hadde noe imot å trykke” (Meyer 2006:101).

om ingen har sett nærmere på sammenhengen mellom Hettner og *Sancthansnatten* siden Bull (1928). Jeg ønsker derfor å gjøre det i neste kapittel, siden han oppfattes som en autoritet i forhold til valg av sjanger.

Alle de ovenfornevnte forskerne har ulik innfallsvinkel til *Sancthansnatten*. Ivo de Figueiredo skiller seg imidlertid ut fra de andre fordi han leser dramaet som et samtidsdrama som skildrer hverdagsmennesker som står i en viktig idekamp. Han går ikke nærmere inn på hva denne kampen består i, men ser Paulsen som et uttrykk for den konservative nasjonalromantikken. Min lesning av *Sancthansnatten* vil også ha som premiss at Ibsen har skrevet en samtidskomedie om vanlige mennesker. Fordi handlingen er lagt til Telemark, der den gamle folketradisjonen og folkediktningen fremdeles var levende og preget livet til vanlige folk, får vi også et innblikk i dette aspektet ved livet.

1.3 Problemstilling, opplegg og teoretiske hovedreferanser

Jeg har som utgangspunktet for mitt videre arbeid at den unge Ibsen har lagt ned betydelig prestisje i sitt første drama for sin nye arbeidsgiver. I *Sancthansnatten* skulle han vise både teaterstyret og publikum at han var verdig sin nye stilling, og at han hadde høstet frukter av sitt studieopphold. Jeg har derfor som utgangspunkt at Ibsen må ha prøvd å skrive et drama som han mente skulle være forbilledlig for den nye norske dramatikken.

Ibsen hadde som teateranmelder og skribent i sitt eget tidsskrift *Andhrimner* klare oppfatninger om viktigheten av og behovet for ny norsk dramatik. I arbeidet med å skape en ny norsk identitet var folkediktning og folkekultur viktige ingredienser. Ibsen hadde kritisert samtidige dramatiske forsøk for at folkekulturen var for lite integrert i handling og tematikk. Jeg vil derfor undersøke i hvilken grad og på hvilken måte Ibsen har brukt dette stoffet i *Sancthansnatten*. Jeg går ut fra at Ibsen bruker folketradisjonen slik han selv foreskriver, og at han samtidig har et viktig nasjonsbyggende budskap å formidle.

Den eneste norske dramatiker med en produksjon av betydning før Ibsen, er Henrik Wergeland. Det er bare to år mellom utgivelsen av Wergelands siste drama *Fjeldstuen* (1848), og Ibsens utgivelse av *Catilina* (1850). Ikke noe norsk drama var blitt utgitt i mellomtiden (Meyer 2006:54). Jeg mener derfor det er sannsynlig at Ibsen har lest deler av Wergelands dramatiske produksjon.

Siden Ibsen selv opplyser at Hettners *Das moderne Drama* (1852) var den eneste teaterteoretiske teksten han leste på sin tre måneders lange utenlandsreise, mener jeg det må være mulig å finne flere tilknytningspunkter til boka enn det som hittil er beskrevet i den norske ibsenforskningen. Dette vil kanskje også gi en bedre forståelse av dramaets form og dramaturgi. I 1848 gjennomgikk Europa radikale omveltinger og flere revolusjoner. I 1852 er romantikken som ide og åndsretning i Tyskland nærmest avsluttet. Jeg finner det derfor merkelig at Hermann Hettner så sent skal ha foreskrevet eventyrspillet som eksempel på en foretrukket moderne dramasjanger. Siden de fleste forskere henviser til ham og det han sier om ”Märchenspiel” i deres omtale av *Sancthansnatten*, vil jeg se nærmere på det han skriver om komediens vesen i *Das moderne Drama* (1852).

For å kunne sannsynliggjøre riktigheten av mine ovenfornevnte påstander vil jeg dele arbeidet i tre faser. Først vil jeg søke å belegge min påstand om Ibsens autentiske og nære kjennskap til bondekulturen og det miljøet han beskriver i *Sancthansnatten*. Jeg vil gå til den biografiske litteraturen om Ibsens barndom og ungdomstid og se om det er mulig å finne støtte der. Nina Alnæs har tatt denne siden ved Ibsens diktning opp til bred behandling. Hun vil derfor være en viktig referanse i denne delen av arbeidet (Alnæs 2003). Jeg vil også se om det er mulig å finne uttrykk for det samme i Ibsens tidlige dikt og i artikler fra Christianiatiden. Samtidig vil jeg se om det er mulig å finne spor av kjennskap til eller slektskap med Wergeland i det samme materialet. Her vil Michael Meyers ibsenbiografi være en viktig kilde (Meyer 2006).

Deretter vil jeg vende meg til Herrmann Hettners *Das moderne Drama* (1852) for å få en forståelse for hva han formidler. Jeg vil legge spesiell vekt på noen av de avsnitt jeg mener Ibsen kan ha festet seg ved under sitt arbeid med *Sancthansnatten*.

Hoveddelen av arbeidet vil være min lesning av dramaet.

For å underbygge eller prøve min påstand om Ibsens genuine kjennskap til folketradisjonen i Telemark ytterligere, vil jeg nærme meg Ibsens tekst slik den amerikanske folkloristen Alan Dundes foreskriver i sin artikkel ”The study of folklore in literature and culture: Identification and interpretation” (Dundes 1965). Dundes viser til at det er to grunnleggende og nødvendige steg som gjelder når man vil studere bruk av folkloristiske element i litteraturen. Det første steget er en empirisk og objektiv identifisering og sammenlignende undersøkelse. Det neste steget er subjektivt og spekulativt og innebærer en tolkning av måten det folkloristiske er

brukt (Dundes 1965:136). Jeg vil først identifisere det jeg mener er folklørisistiske trekk i teksten og se om Ibsens beskrivelse og bruk av dette materialet stemmer overens med annet folklørisistisk skriftlig kildemateriale. Deretter vil jeg se nærmere på hvilken funksjon tradisjonsstoffet og folkediktningen har i komposisjon, karaktertegnning og tematikk.

Under arbeidet har jeg analysert dramaet ut fra ulike parameter, som bruken av folklørisistiske element, som et eventyr, i forhold til Herrmann Hettner's krav til det moderne dramaet, og som et drama om det moderne. Når jeg nå skal legge fram resultatet, velger jeg å kommentere teksten fortløpende og samtidig gi en mest mulig samlet tolkning. På den måten mener jeg å unngå unødige gjentakelser. Jeg kommer ikke til å gå spesielt inn på det dramaturgiske. Selve analysen og tolkningen deles inn i fire deler. I første del tar jeg for meg prologen som ble fremført på premieren, tittelen og listen over de dramatiske personene. De tre neste delene følger aktinndelingen.

Hovedvekten av arbeidet er lagt til lesningen av 1. og 2. akt, da det er her det folklørisistiske er integrert i handling og tematikk med mange eksempler. Gjennomgåelsen av de to første aktene er bygget opp som følger: Først sammenfattes hele akten, deretter følger beskrivelse og analyse av scene for scene. De passasjene som særlig blir gjenstand for nærlesing, blir gjengitt. I andre akts femte scene velger jeg, på grunn av Ibsens komposisjon, å behandle de to parenes opplevelser atskilt. I tredje akt vil jeg gjengi handlingen mer summarisk og gå nærmere inn på de tre begrepene fra folkediktningen som spiller en nøkkelrolle i forståelsen av dramaet som helhet og som har en sentral plass i denne akten. Det er marinøklene, bergtakingsvisen og kisten. I denne akten vil jeg ikke gå kronologisk til verks.

Fordi jeg ønsker å se hvordan Ibsen har bygget opp teksten for å gradvis påvirke tilskuerens innlevelse og innsikt, vil det hovedsakelig være referanser bakover i teksten.

”Henrik Ibsens verk viser hvordan det moderne samfunns framvekst på 1800-tallet påvirket menneskenes psyke og hele liv.” Slik åpner Helge Rønning sin bok om Henrik Ibsen og moderniteten (Rønning 2006:9). Han nevner ikke *Sancthansnatten* i sitt arbeid. Fordi jeg opplever Ibsens eventyrkomedie som et drama om samtiden, ønsker jeg å se om Ibsen allerede i 1852 skildrer noen av aspektene ved, og følgene av de raske og gjennomgripende endringene Rønning hevder moderniteten førte med seg. Kanskje kan en gjennom en slik tilnærming også få en bedre forståelse for hvorfor det bergenske publikummet ikke tok imot stykket. Rønning

viser til at 1800-tallet etter hvert ble dominert av et borgerskap som la grunnlaget for den kapitalistiske framveksten. Han peker på at deres tenkesett var basert på rasjonalitet og fornuft, og med tro på sitt eget samfunns velykkethet (Rønning 2006:27-28). Rønning beskriver å være moderne som å være del av en tilværelse som er preget av hurtig ekspansjon, endring og trussel om undergang. Gamle og nye verdier og tenkesett skaper motsigelse og konflikt både på det individuelle, og kollektive plan. (Rønning 2006:13). Den kulturpolitiske hovedmotsetningen i Norge på 1800-tallet var mellom bykulturen og bygdekulturen. Konflikten gikk på hvilken vekt bygdekulturen med sine tradisjoner og sitt språk, skulle ha i offentligheten. Jeg mener dette vil være en relevant innfallsvinkel til dramaet.

Selv om hovedvekten blir lagt på bruken av det folkloristiske, vil jeg derfor også se nærmere på hva som ligger i motsetningen mellom de ulike dramatiske personene. Jeg har som premiss at fru Berg, hennes to barn og Julian Paulsen er ulike typer som skal beskrive det nye urbane eller moderne mennesket. I forhold til modernitetsbegrepet og typekarakteriseringen vil jeg først og fremst bruke den engelske sosiologiprofessoren Anthony Giddens *Modernitetens konsekvenser* som referanse (1997). Modernitet er definert som de samfunnsmessige livsformene som oppstod i Europa fra og med 1600-tallet og framover. Giddens ønsker å synliggjøre hvilket enormt brudd denne nye livsformen representerte i forhold til den førmoderne verden og menneskets livsvilkår: ”De livsformer moderniteten har frembrakt, har på en hittil usett måte revet oss bort fra *alle* tradisjonelle former for sosial orden. De forandringene som følger med moderniteten, er både i ekstensjonalitet og intensjonalitet mer dyptgripende enn de fleste former for endring som kjennetegner tidligere epoker. [...] på det intensjonale plan har de endret noen av de mest intime og personlige trekk ved vårt hverdagsliv” (Giddens 1997:13). Samtidig viser Giddens til det ekstremt høye endringstempoet og den store utbredelsen moderniteten etter hvert fikk.

Jeg vil ta utgangspunkt i hvordan det Giddens beskriver som utleiringen i tid og rom, påvirker det moderne menneskets selvforståelse og refleksivitet og de sosiale relasjonene. I hans behandling av stoffet beskriver Giddens tilsvarende det som kjennetegner det førmoderne mennesket, som Anne og Berg er representanter for. Jeg vil derfor også relatere dem til Giddens terminologi og beskrivelse.

I mine kommentarer til teksten forholder jeg meg til hvordan Ibsen kommuniserer med det bergenske teaterpublikummet under premieren. Teater er kommunikasjon mellom scene og

sal, og dette var et bestillingsverk. Ibsen visste derfor både hvor og for hvem forestillingen skulle spilles. Han sto selv for innstuderingen og gjorde noen endringer underveis. Blant annet fins både navnet Anne og Anna i manusene. Paulsen har Ibsen flere steder rettet til Poulsen. En må anta det er blitt gjort for å knytte ham til det danske. I min gjennomgang følger jeg navnebruken i *Henrik Ibsens skrifter*”(2005).

Jeg vil således delvis bruke en intertekstuell metode, og en fenomenologisk inspirert metode i nærlesingen av dramaet. Sjangeren eventyr viser at dramaet kan oppfattes som en fortelling hvor både eksistensielle og samfunnsmessige spørsmål blir behandlet. Dette vil også være utgangpunktet for min lesning. Komadiesjangeren signaliserer at de dramatiske figurene representerer typer snarere enn individer. Samtidig gjør komadiesjangeren det mulig ”å ta opp følsomme emner av moralsk, religiøs eller politisk art” (Helland, Wærp 2005:33) Jeg mener å vise at det er dette Ibsen gjør i *Sancthansnatten*.

Kapittel 2

Et alternativt syn på Ibsens barndom og ungdomstid

Ibsens forhold til folkediktning, nasjonalromantikk og dramaestetikk

Som jeg har vist ovenfor er Ibsens forhold til folkediktning og nasjonalromantikken ikke vært problematisert i tidligere behandling av *Sancthansnatten*. Det er en vedtatt sannhet i den norske ibsenforskningen at Ibsen sto fremmed for folketradisjon og folkediktning fram til utgivelsene av samlingene som ble trykt fra 1840-årene av. En like etablert sannhet er det at Ibsen hadde Welhavens diktning som forbilde både når det gjaldt innhold og form.

Jeg vil i dette kapittelet undersøke om det, ut fra den biografiske litteratur som finnes om hans barndom og oppvekst, er mulig å tegne et annet bilde av Ibsens forhold til folkekulturen. Jeg vil også se om det er mulig å finne noe ut om Ibsens forhold til Henrik Wergeland, samtidens andre store dikter ved siden av Johan S. Welhaven. Tatt i betraktning Wergelands store dramatiske produksjon vil jeg se om det er mulig å finne belegg for at Ibsen har kjent til hans diktning. Jeg vil deretter vende meg til noen av de diktene Ibsen skrev mens han var i Grimstad og Christiania for om mulig finne bekreftelse på min antakelse. Også noen av hans sakprosaer fra christianiatiden vil jeg se nærmere på.

Flere av forskerne nevner Hettners anbefaling av eventyrspill som det moderne dramaets sjanger. Fordi jeg finner det underlig at dette skulle være en anbefalt sjanger ute i Europa så sent som i 1851, vil jeg til slutt i kapittelet se nærmere på hva det er Hettner skriver om eventyrspill og komedie. Dette har vekket min interesse, særlig fordi det vises til hvor mislykket Ibsen er i forhold til det han dermed prøver å skape.

2.1 Oppvekst og ungdom

2.1.1 Skien

Ibsen ble født inn i et velstående, gjestfritt og selskabelig hjem i Skien i 1828. Skien var på det tidspunkt en by med en sterk borgerstand med internasjonalt miljø (Larsson1999:) På grunn av økonomiske problemer flyttet familien fra det herskapelige huset i Skien sentrum til gården Venstøp i 1835. Ibsen er da 7 år gammel. Telemark er kjerneområdet for levende folkediktning når folkeminnesamlerne begynner sin gjerning i Norge på 1830 og 40-tallet. Mesteparten av de innsamlede folkevisene og halvparten av de nedtegnede eventyrene er fra

dette fylket. Mesteparten er nedtegnet fra kilder i øvre Telemark. Venstøp var en gård i full drift, og hadde to jenter og to gutter fra bygdene omkring i tjeneste. Det gikk en ferdselsvei mellom Kongsberg og Skien tvers gjennom gården (Alnæs 2003:58). Olav Solberg ved Høgskolen i Telemark viser til at Skien var Amtshovedstaden i Telemark og derfor var en by mange fra bygdene hadde ærend til. ”Derfor var det ikkje vanntette skott mellom folketradisjonen i bygd og by” (Solberg 2006:10). Jeg vil derfor hevde at Ibsen må ha vokst opp i et miljø hvor eventyr, viser og sagn ble formidlet i autentiske situasjoner. Ibsen er beskrevet som en stille og ensom gutt, og ut fra de evnene han siden viser, må det være lov å trekke den slutning at han sikkert var en god lytter og observatør til livet og alt som ble fortalt rundt ham.

Ibsens mormor var født Paus og var av telemarkslekt (Meyer 2006:4). Mens Marichen Altenburg var forlovet med Knud Ibsen, bodde hun en tid hos fogd Florenz i Kvitseid (Meyer 2006:13). Det er i denne familien Olea Crøger er huslærer i flere år, og det er her hun blir inspirert til å starte sitt pionerarbeide med innsamling av norske folkeviser. En kan dermed anta at i fogd Florenz hjem har de vært opptatt av folkediktningen og folkevisene som omga dem (Alnæs 2003 : 59-60). Alnæs antar derfor at Ibsens mor har lært mange viser mens hun var hos fogd Florenz, og at hun i et hjem i kjerneområdet for den levende folkekulturen også har lært andre folkelige uttrykksformer å kjenne (Alnæs 2003 : 59-60). Alnæs underbygger dette ved å vise til at Ibsen i et brev til litteraturkritikeren Peter Hansen skriver om *Peer Gynt*: ”Dette digt inneholder meget, som har sin foranledning i mit eget ungdomsliv; til Aase har med fornøden overdrivelse, min egen moder afgivet modellen” (HU 16:318). Dette er den eneste bevarte uttalelse av Ibsen om sin mor, og kan derfor ilegges en viss vekt. Alnæs trekker den slutning at Marichen Ibsen har tradert både viser og eventyr til sine barn (Alnæs 2003 : 59-61). Parallellen i livssituasjonen mellom mor Åse og Marichen er tydelig gjennom den sosiale deklasseringen og de trange økonomiske forhold de begge måtte forholde seg til. I andre akt i *Peer Gynt* forteller Mor Åse Solveig om Peer og om deres økonomiske og sosiale fall:

imens satt jeg og vesle Peer hjemme.
Vi visste ikke bedre Raad enn at glemme;
for det faller mig så svært at staa rigtig imod.
Det er så fælt at se Skjebnen under Øjne;
Og så vil en jo gjerne ryste Sorgerne av sig,

Og prøve som best å skyte Tankene fra sig,
En bruger Brændevin, en anden bruger Løgne;
Å ja! Så brugte vi Eventyr om Prinser og Trolde og alle slags Dyr.
[...] Hu for et skrik! Er det nøkken eller draugen!
(HU 6: 89-90)

I tredje akt når, Peer kommer for å si farvel til moren får vi anskueliggjort det mor Åse fortalte Solveig. Istedenfor å svare på Åses ønske om å snakke om at hun skal dø og om hans forhold til Solveig, snakker Peer det bort:

Kan du mindes hvor tidt om Kvelden
Du sad for min Sengestok
Og bredte over mig Felden,
Og sang baade Stev og Lokk?
(HU6: 126)

Mor Åses tratering av eventyr, viser og stev knyttes her til noe av det sentrale ved Peers personlighetstrekk, hans evne til å dikte seg unna ubehagelige konfrontasjoner og hans rike fantasiliv. Disse scenene er derfor sentrale i dramaet (Alnæs 2003:59-61). Også jeg mener det er mulig å trekke en slik slutning om morens rolle i Ibsens liv ut fra det ovenfornevnte.

2.1.2 Grimstad

I 1844, like før Ibsen fyller 16 år, flyttet han til kystbyen Grimstad for å begynne som apotekerlærling. Familien hadde ikke råd til videre skolegang for den begavede gutten. I Grimstad arbeidet han hardt og mye og hadde svært dårlig økonomi. Vi vet at folkediktningen sto svakere jo lengre ut mot kysten man kom. De tre første årene for unggutten i den lille byen blir beskrevet som ensomme. Alnæs refererer fra Halvdan Kohts Ibsenbiografi (1954): ”Den einaste han fylgdes med var telemarkingen Svein ”fjellmann”, ein tung og alvorsam arbeidskar i femtiårs-alderen som hjelpste til i apoteket” (Alnæs 2003:61). Michael Meyer har Marie Thomsen som tjente i huset til apotekeren mens Ibsen var der, som kilde. Han skriver at det var et rørende vennskap mellom gamle Svend og Ibsen. Svend var fra Seljord, en tradisjonsrik bygd i øvre Telemark, og sammen med ham pleide Ibsen å gå søndagstur til Fjære kirke. Da Svend døde, like før Ibsen forlot Grimstad, malte Ibsen en tavle og skrev ”noe han diktet sammen” på den. Deretter satte han den som en gravstein på Svends grav (Meyer 2006:31). Dette mener jeg vitner om en intimitet og en opplevelse av åndsfelleskap fra Ibsens side i forholdet mellom dem. På dette tidspunktet hadde Ibsen for lengst knyttet seg

til de mer jevngamle studentene Christopher Duve og Ole Schulerud. Ibsen skrev flere dikt som var omskrevne sagn fra Telemark mens han var i Grimstad. De fleste av dem er dessverre ikke bevart (HU 14:17). Disse diktene kan kanskje være et produkt av samværet med Svend fra Seljord?

Svend tilhørte det sosiale sjiktet som var den største formidler av folkekulturen i følge folkeminnesamlerne fra samtiden (Solberg 2006 :12). På grunn av den store aldersforskjellen mellom Ibsen og Svend er det meget sannsynlig at kontaktpunktet mellom disse to kan ha vært Svends fortellinger, viser og sagn, som han fortalte videre til den ensomme unggutten under deres søndagsvandring. Ibsens nettverk økte noe med årene. Også i de siste årene i Grimstad er det kontakten med en eldre som peker seg ut, jomfru Crawford.

I 1846 fikk apoteket hvor Ibsen arbeidet ny eier. Med eierskiftet fikk han ny tittel, bedre boforhold og bedre økonomiske betingelser. Den nye eieren var bare knappe 4 år eldre enn ham og ungkar (Meyer 2006:31). Gjennom den unge Nielsens foreldre kom Ibsen i kontakt med den ugifte skotske Georgiana Crawford (1778 -1865). Hun hadde sansen for den unge radikale apotekerassistenten og lånte ham villig fra sin rike boksamling. Hennes nevø har fortalt at hun eide H.Wergelands verker og var en stor beundrer av ham. Blant annet likte hun å deklamere *Jan van Huysums Blomsterstykke* i selskapelig samvær. Meyer viser til Hans Eitrem som har fortalt ham at i følge Christopher Duve leste Ibsen og han høyt hele Wergelands *Skabelsen Mennesket og Messias*. Meyer peker også på at Ibsens dikt fra 1847 og 1848 viser sterk påvirkning fra Wergeland. Han mener også at det kan være gjennom ham Ibsen først har lært Shakespeare å kjenne (Meyer 2006:34). Som Wergeland hadde gjort tidligere, forfektet Ibsen republikanske tanker i denne tiden (Meyer 2006:38). At Ibsen har hatt et nært forhold til Jomfru Crawford kommer til uttrykk ved at han ”overlot noen av sine dikt til jomfru Crawford etter hvert som han skrev dem, og hun leste dem når hun kom hjem fra søndagsbesøkene hos Nielsen” (Meyer 2006:33 -34).

Gjennom lesingen av *Skabelsen Mennesket og Messias* har Ibsen møtt et historiesyn og et religiøst syn som gjør kjærligheten til den livgivende og sentrale kraft i motsetning til de institusjonaliserte maktapparatene. Her uttrykker også Wergeland at menneskets egentlige mål er å vinne kunnskap om sitt eget vesen: ”Sandheden er een; og *den* er Kundskap om vort eget Væsen” (Wergeland 1854:305). Begge disse to tankene er kjent fra Ibsens diktning. På bakgrunn av det ovenfornevnte er det mulig å tenke seg at Ibsen har lest, i hvert fall noen av

Wergelands skuespill også. Den skotske damen må ha nevnt *Campellerne* hvor det skotske folk spiller hovedrollen, og fortalt om den dramatisk mottakelsen dramaet fikk i Christiania (se oppgaven side 7). Det må også være lov å anta at jomfru Crawford har fortalt om Wergelands miserable skjebne som skyldtes hans krasse penn der han stadig angriper embedsstanden. Wergeland døde i 1845, altså bare et par år før Ibsen ble presentert for jomfru Crawford. Kan vi anta at den eldre kvinnen har rådet den unge dikterspiren til å trå varsomt med sine opprørske tanker? ⁶ Ibsen viser alt i Grimstad sitt satiriske vidd i flere smedever (Meyer 2006: 35-36). Når Ibsen skriver sitt første skuespill samtidig med at revolusjoner feier over Europa, flytter han handlingen til en fjern fortid, et velkjent litterært knep for å kunne uttrykke seg fritt. *Catilina*, dramaet om den unge idealistiske opprøreren, er det første norske skuespill som offentliggjøres etter Wergelands *Fjeldstuen*. *Fjeldstuen* utkom posthumt i 1848. Da er Ibsen enda i Grimstad.

2.1.3 Christiania

Da Ibsen kom til Christiania i 1850, 22 år gammel, var de nye nære vennene han knytter seg til Aasmund Olavsson Vinje, husmannssønnen fra fjellbygda Vinje i Telemark og Paul Botten Hanssen fra Sel i øvre Gudbrandsdal. De var begge solid forankret i norsk folketradisjon (Alnæs 2003:83) og samtidig europeisk orientert, og dermed politisk radikale, grepet av ideene som preget de politiske begivenhetene ute i Europa i 1848 slik også Ibsen sier han var det, i forordet til 2. utgaven av *Catilina* (HU 15: 355).

Meyer skriver at Ibsen i denne perioden ”hadde ikke synderlig sans for musikk, unntagen i dens enkleste form, for eksempel folkeviser” (Meyer 2006:74). 13. april 1851 skriver Ibsen en teateranmeldelse i *Andhrimmer* som viser hvor selvfølgelig han forholder seg til den muntlige folkelige sangtradisjonen. I en omtale av den franske og tyske samtidsdramatikken velger han å sammenligne ulikheten mellom dem med forhold innenfor stevtradisjonen: ”For Franskmanden har det nyere Drama ingen Berettigelse i Læseliteraturen, ligesaa lidt som vore Fjeldbønder anderkjende Stevet som saadant, naar det ikke fremtreder i en Vexelsang” (HU 15:48). Et slikt innskudd mener jeg viser at Ibsen har et intimt og autentisk forhold til landsbygdas visekultur. Det kan ikke være noe han kun har nærmet seg teoretisk.

⁶ Slik Wergeland gjorde i 1830-årene, skriver Ibsen dikt til støtte for de undertrykte i Ungarn.

2.1.4 Sammenfatning

På bakgrunn av disse opplysningene om Ibsens barndom og ungdomsår vil jeg hevde at det er sannsynlig at Ibsen kan ha kjent en svært nær tilhørighet til den gamle norske folkekulturen. Sannsynligvis har han fått tradert den fra sin mor og andre opp igjennom hele oppveksten. Det er derfor mulig å anta at hans livssyn og menneskesyn er preget av den norske folkekulturen, slik den kom til uttrykk i øvre Telemark. Han står dermed med ett ben i det førmoderne samfunnet, samtidig som han ved sin familietilhørighet og skolegang er del av det borgelige miljøet i Skien.⁷

Han må i sin barndom ha registrert kontrastene i de to kulturene både i klesdrakt, språk, skikker og samtaleemner. Også borgerskapets holdning til dem fra øvre Telemark må han ha registrert. Selvtilfredshet i forhold til egen kultur og dannelselse er det som kjennetegner det moderne (Rønning 2006:27).

Vi har også sett at Ibsen har lest og diskutert Wergelands verker mens han var i Grimstad. Han har derfor blitt kjent med Wergelands kamp for småårsfolk og hans politiske forakt for embedsstanden og Kirken. Ibsens tilknytning til Christianias radikale personligheter i Christiania viser at han ikke har tatt avstand fra Wergelands verdisyn.⁸

Andhrimmer, Vinje, Botten-Hansen og Ibsens uavhengige litterære og politiske ukeblad var etablert etter mønster av den danske Meir Goldschmidts blader. Goldschmidt kjempet for tidens liberale ideer med bitende vidd (Meyer 2006:58). Slik viser redaksjonen at de har den samme politiske og kulturelle orientering som Wergeland. Ibsens *Norma*, som ble trykt i *Andhrimmer*, viser også nært slektskap med Wergelands farser.

Gudleiv Bø skriver at Ibsen i sitt foredrag om kjempevisen, som ble trykt i Paul Botten Hansens "Illustrerte Nyhetsblad" 10. og 17. mai 1857, viser at han har samme historiesyn som Wergeland og "Opplysningspatriotene" hadde (Bø 2000:35). Deres historiesyn skilte seg fra

⁷ Toril Moi beskriver hvordan de europeisk dannede Heyse og Georg Brandes kommenterer Ibsens manglende borgerlige dannelse. Kan dette være en mulig forklaring? De opplever at han ikke behersker deres borgerlige omgangsform og konversasjonsform (Moi 2006:91, 95).

⁸ Bare en måned etter at Ibsen var kommet til Christiania, deltok han i en politisk demonstrasjon som Marcus Thrane og Ibsens hybelkamerat og venn, Theodor Abildgaard arrangerte (Meyer 2006:57). Abildgaard måtte sone 4 år med straffearbeid for sitt politiske engasjement og befattet seg ikke med politikk etter det. Thrane's skjebne er kjent.

Welhavens fløy ved at de plasserte ”det norske” hos folket, bøndene. Wergeland understreket kontinuiteten i folket mellom den norrøne gullalderen der folket var medansvarlige samfunnsborgere og samtiden. Derfor ble vektleggingen av folkets bevissthetliv et viktig anliggende for Wergeland (Bø 2000:25-26).

Jeg vil nedenfor vise at Ibsen også på et teoretisk plan tidlig interesserte seg for folkediktning og tradisjoner. I året han virket som journalist i Christiania, skrev han blant annet om myten.

2.2 Ungdomsarbeider

2.2.1 Lyrikk

Ved å se nærmere på tre av Ibsens tidligste dikt ønsker jeg å vise at han allerede i sin første diktning var opptatt av at folkediktningen måtte taes vare på og løftes fram i nye kontekster, fordi det var der folkets nedarvede visdom og kunnskap om allmennmenneskelige temaer og problemer kommer til uttrykk. Deretter vil jeg se nærmere på Ibsens forhold til J. S.

Welhaven. I forskningstradisjonen har det vært vanlig å anta at Ibsen hadde Welhaven som forbilde (HU 14:15). Jeg ønsker å vise at Ibsen står i opposisjon til diktere som Johan Sebastian Welhaven og Andreas Munch. Der Welhaven ser idyll og eksotisk mystikk skildrer Ibsen en mer realistisk og erkjennelsesmessig holdning til livet på bygdene og i naturen. Jeg vil derfor hevde at det er mulig å si at Ibsen fortsetter den samfunnsorienterte og politisk bevisste romantiske strømmingen Wergeland var en ekstrem eksponent for fram til sin død i 1845.

Forskningstradisjonen har ment at Ibsen hermer Welhaven når han skriver dikt som ”Møllergutten”. Alnæs mener imidlertid å kunne sannsynliggjøre at Ibsen skriver diktet tidlig i 1849 og at han derfor er den første som skriver om den legendariske telemarkspilleren. Hun mener også at Ibsen har et nærmere forhold til sagnet enn Welhaven fordi Ibsen ikke bare bruker sagnet som motiv i diktet, slik Welhaven gjør, men at han også ”innlemmer sagnstoffets tankeinnhold” i diktet (Alnæs 2003:67).

Diktet ”Stemmer fra Skoven – et bruddstykke av et større dikt” regnes å være fra 1849 (HU 14:17). Her er det skogen som i natten maner dikteren til å fortolke ”den straalende Skat/ som i vår hellige Skygge vi gjemme”. Omkvedet i de to første strofene er:

Kommer ei Skjalden som Skysløret hever
Sendende Dagskjær med Lysning og Trøst?

Kommer ei Skjalden som Natten betvinger,
Spredende Dagglads i dunkleste Ur?

I siste strofe snakker han ikke lenger like metaforisk:

Skal ei den høie den skjønnne Betydning
Som i vort Kvæde Naturen har lagt
Bæres med klarnet Erkjendelses Magt
Frem af vort Skjød mellem Straalernes Brydning,
Skal ikke Folket da vækkes engang,
Gribe vort Kvad som Bevidshedens Eie,
Tolke det atter ad tusinde Veie
Adlet og luttret ved Tonernes Klang?
(HU 14: 89)

Det kan være interessant å se dette diktet fra tiden i Grimstad i sammenheng med diktet "Naturens stemme" som Ibsen utga mens han var redaktør i "Studentersamfundets Avis" (HU 14:19). Også i det episke diktet "Naturens stemme" (HU 14:110) henvender naturen seg til dikteren. Stemmen er nå mye svakere. Fra å være en manende røst hvisker den nå med en hendøende klage. Dikteren vandrer ensom i skogen og lytter til alle lydene. I det han full av begeistring vil begynne å dikte, "hvisked en stemme, det lød som i Drømme!/Det lød som en dæmped hendøende Klage/ Det lød som en røst fra Naturen Indre" (HU 14:110). Naturen ber ham fortelle sine kolleger hvordan hun lider når dikterne bruker det gamle tradisjonsstoffet og gjendikter det i en ny form: "Saa skriver du siden elegiske Oder! (HU 14:110)". Naturen forteller deretter en historie om mor og barn. Moren synger for barnet, men ettersom barnet vokste "forglemte han sangen. Han kvad vel endnu, men forvansket var klangen." De siste strofene uttrykker diktets tema ganske klart:

Saa sad og Naturen ved Dikterens Leie
Og skjænked ham kjærligt sit dyreste Eie.

Hun sang for ham indtil han lærte at lalle
De venlige Viser, først een, saa dem alle.

Naar stundom han nynner det barnlige Kvæde,
Da smiler Naturen med moderlig Glæde.

Men slaaer han Accorder, som Verden ham lærte,
Da sukker hun dybt i unævnelig Smærte!
(HU 14:111)

Innenfor de to diktenes fiksjon ser vi at de moderne diktere ikke gjør det skogen ba om. Istedenfor å bli fortolket på stadig nye måter, som del i en erkjennelsesprosess, er innholdet, teksten i visene blitt borte. Det er bare klangen, det ytre, igjen, og den er preget av "Verden", moten, det moderne. Welhaven og den kulturelle eliten hevdet at folkekulturen måtte

bearbeides og kultiveres for å kunne heve seg til å bli en del av den nye nasjonalkulturen som måtte skapes. Folkediktningen ”kan gi råstoffet, men må omstøpes til europeiske elite-kulturelle sjangere” (Bø 2000:29). Diktene ovenfor kan dermed leses som lyriske, mytiske innlegg mot dette herskende kultursynet.

I diktet ”Til Norges Skjalde” (1850) er det Ibsen selv som har den rollen skogen og naturen har i de to foregående diktene. Nå er det Ibsen som henvender seg til sine samtidsdiktere. Han velger å benevne dem med den norrøne tittelen skald. Han kritiserer samtidsdikterne fordi de forherliger fortiden og nøyer seg med ytre naturskildring. Han mener dikteren skylder å bruke sitt talent i tjeneste for folket som nå krever ”af Skjaldens begeistrede Mund/ Sin Smærte, sin Lyst og sin Længsel fortolket” (HU 14:71). Folkets innestengte følelser er uttrykt i den diktning som lever på fjell og i fjord. Dikteren må derfor sørge for å hente fram den skatten som ligger gjemt i den norske folkediktningen og bruke den som kilde i sin egen diktning:

I sang jo saa tidt om de ”kneisende Fjelde”,
Hvor Granskoven voxer og Jøklen har hjemme,
Men Syner og drømme som storme med Vælde
I Brødrenes Hjerter, - dem kunde I glemme?
Hvi lytter I ei til den Brusning, som rikt
Fra Sjælene bæver før stille det vorder?
Hvi fletter I Synerne ei til et Dikt,
Hvi forme i Tonerne ei til Accorder?
(HU 14:71)

Her krever han at diktningen først og fremst skal gjengi de indre kreftene i menneskenes sjelsliv. Ved å lytte til folkediktningen og hente emner derfra, skal diktningen løfte fram folkets oppsamlede livsvisdom som kommer til uttrykk i den traderte diktningen. Når Ibsen kritiserer forherligelsen av fortiden, er det mulig å anta at han helt konkret kan ha J. S. Welhaven for øye.⁹

Vi ser her at Ibsen har vært opptatt av naturmystikk fra ungdommen av, og den nære sammenhengen mellom en besjelet, levende natur og mennesket, eller spesielt kunstneren.

⁹ ” Mens Welhaven og A Munch dvelte ved fortiden, var Vinje, Botten Hansen og Abildgaard i høy grad opptatt av det nye i tiden” (Meyer 2006:58). Welhaven synes altså stadig å ha samme grunnsyn som i 30-årene, mens de unge nevnt ovenfor, og Ibsen, samstemmer med Wergelands fokus.

Helt fra 1849 uttrykker han gjennom diktene, som jo er en svært personlig uttrykksform, ønsket om og behovet for at samtidens diktere skal løfte fram den diktningen som er inspirert av den norske natur, eller folkesjel. Det er imidlertid ikke bare det som trengs. Det er å sammenligne med å beskrive den ytre natur. Derimot er det den gamle livsvisdom og dype erkjennelsesmessige innsikt som ligger gjemt i denne kulturen det er nødvendig at dikteren løfter fram slik at den igjen kan bli folkets eie.

Ibsen lar også sitt sosiale engasjement og en mer direkte kritikk av den rådende idylliserende nasjonalromantikken komme til uttrykk i lyrikken fra denne tiden. Jeg velger å bruke diktet ”Gutten i Blaamyren” (HU 14:111) som eksempel på dette. Diktet som ble trykt i *Andhrimmer*, er en krass kritikk av samtidens kolleger. Samtidig viser Ibsen her sitt eget mer realistiske forhold til naturen, og sin sosiale bevissthet. Her identifiserer Ibsen seg med et satirisk ekorn som skuer ned på livet på myra. Han ser ned på dikteren som lar seg inspirere når han ser den lille gutten plukke blåbær i tinen sin en tidlig morgen. Ibsen skildrer dikteren fra byen som skaper en idyll av noe som i virkeligheten er barnearbeid framtvunget av fattigdom og nød. Jeg velger å gjengi diktet i sin helhet:

Dybt under Aasens Skraaning
Ligger en Blaabærmyr,
Eghornet har sig en Vaaning
Høiest i Liens Fyr.

Det seer saa satirisk deroppe
Paa Livet ved Fyrrens Fod,
Og smiler til Blomstens Knoppe,
Der dufte rundt om dens Rod.

Det leer med sin skjelske Mine,
(fornuftigt det er paa en Viis)
En Smaagut gaar med sin Tine
I Myren blandt Blaabærriis.

Der bugne de mørkeblaae tuer
de vinker ham fjern og nær;
Med Fryd han omkring sig skuer
Og plukker de modne Bær.

Da kommer en pyntelig Skytte,
” Ah!” tenker han, ”hvilken Idyl!”
Saa glemmer han Jagt og Bytte
og standser for Guttens Skyld.

Det er vist en Jæger fra Byen
Thi der er Poeternes Hjem, -
Han hæver sit Blik mod Skyen
Og ta`er så sin Lommebog fram.

Nu er han begeistret i Aanden,
Nu skriver han immervæk!
Det Arbeid går raskt fra Haanden;
Han maler med bløde Træk:

”Blandt Myrens bugnende tuer
en Smilende Smaadrenge staar,
Hans kinder af Sundhed luer,
ombølget af gyldne Haar.”

”Han nikker til Liens Linneer,
Ømt hilse de ham igjen,
(I Granens dunkle Alleer
Hver Blomst er hans gode Ven.)”

”Glad er han som Skovens Sanger,
Der flagrer fra Gren til Gren;
Paa Blomster hans Sti er svanger,
Han plukker dem En for Een!”

Sit Abespil Eghornet driver
Og smiler saa smaat ved det
Det ser nok hvad Digteren skriver,-
Men Skjelmen veed bedre Beskjed.

Den veed nok at Guttens Tanker
Ei fængslses af Blomstens Glød,
Den ser nok, at bær han sanker,
Men tvungen dertil af Nød.

Den saa ham i Morgenstunden
At søge saa tit herhen;
Men aldrig han blaa om Munden
gik bortifra Myren igjen,

Den ved, at hva her han høster
Det bær` han til Byen ned,
Og bringe sin syge Søster
En Kringle at kvege sig ved!
(HU14:111)

Vi ser her en realisme som kan minne om Wergeland, men Ibsen vender ikke sin indignasjon mot embedsstanden. Isteden vender han sin sosiale indignasjon mot de nasjonalromantiske og kulturnasjonalistiske dikterne i Christiania og deres diktning som tilslører og idealiserer alt som har med landlivet og naturen å gjøre. På bakgrunn av det politiske klimaet i Norge på denne tiden, Wergelands skjebne og Ibsens egen erfaring med politimyndighetenes behandling av embetsmannssønnen Marcus Thrane, og vennen Theodor Abildgaards skjebne, er det mulig å forstå at Ibsen unngår kritikk mot embetsmannsstaten. Ibsen har vist i sin lyrikk fra denne tiden at han mener å ha en viktig oppgave som forfatter i den unge nasjonen: Han skal videreformidle det dypere innhold som ligger skjult i folkediktningen.

2.2.2 Avisinnlegg

Jeg har ovenfor kommet med noen konkrete eksempler på hvordan Ibsen i sin tidligste lyrikk uttrykker et natyrmytisk forhold til naturen. Samtidig bruker han lyrikken til å si noe om det han ser på som den nasjonsbyggende litteraturs fremste oppgave. Ibsen uttaler seg om disse temaene også i form av debattinnlegg og teaterkritikker gjennom hele 1851. Fra nyåret 1851 ble han valgt til redaktør av Studentersamfunnets avis, og 5.mars utkommer første nummer av det tidsskriftet han redigerer sammen med Vinje og Botten Hansen.

Våren 1851 fulgte Ibsen J. S. Welhavens forelesninger om mytens plass i litteraturen. Welhaven var fremdeles borgerskapets og kulturelitens ideolog i og med sin stilling som professor ved universitetet og sin posisjon som landets fremste forfatter (Meyer 2006:69). I sitt innlegg om myten i *Manden* 28. mars, forsvarer Ibsen mytens plass i den nye norske diktningen. Ibsen viser til at Welhaven i sin forelesning kritiserer samtiden for igjen å hente stoff fra klassisk og norrøn mytologi, og regner med at man snart vil forstå det forfeilete i å reprodusere den antikke mytediktningen og snart vende tilbake til ”den rette Vei” (HU 15:43-44). Ibsen er for så vidt ikke uenig i dette, men presiserer at dette ikke betyr at myten er uskikket til å benyttes som poetisk stoff i et idedikt. Han hevder at den ide som ligger i bunnen av den mytiske diktningen, aldri må omformes, for den er uttrykk for

”det Sande, det Objektive selv; men at drage den frem av sit Havdyb, at anskue den fra Spekulationens Stade, er /.../ et nødvendig Led i dens konsekvente Udvikling. /.../vor Digten er reflekteret, og som saadan maa derfor ogsaa vor poetiske behandling av Mythen fremtrede. Men denne Fremtreden kan kun karakterisere sig ved at løfte det symboliske Slør, hvori Ideen er tilhyllet. Denne frigjorte av Dunkelheden fremtredende Idee er det Produkt, hvorefter det spekulative Digteverk skal dømmes”
(HU15:45-46).

Vi ser her at Ibsen opplever at det mytiske stoffet er uttrykk for allmenne tidløse sannheter og at en moderne dikter som tar i bruk det mytiske materialet, må bli bedømt etter sin evne til å tolke eller fatte mytens ide eller tema og hans evne til å formidle dette videre gjennom diktningen. Ordbruken er svært lik den han bruker i ”Stemmer fra Skoven”. Der er det naturen som ber dikteren løfte sløret som skjuler skatten og løfte den fram i dagslyset. Både folkevisene, sagnene og den norrøne mytediktningen er produkt av en mytisk livsforståelse der abstrakte begreper og dimensjoner ved tilværelsen og menneskelivet får konkrete uttrykk.

Det kan synes som at Ibsen mener det er dikternes plikt å gjenfinne den dypere erkjennelsesmessige betydningen i hele denne kulturskatten.

Som for å anskueliggjøre hva Ibsen mener om myten velger redaksjonen å gi *Manden* et navn knyttet til norrøn mytologi i mai, vel en måned etter at artikkelen om myten var offentliggjort. At navnet *Andhrimmer* ble valgt, gir mening om man kjenner myten den viser til.

Andhrimmer er kokken som hver dag koker og serverer mat til de stadig krigende og kjempende einherjene i Valhall. Hver dag gjenoppstår de på slagmarken og setter seg rundt matbordet til Andhrimmer som ”de beste venner av verden” (Munch 1967:87). Slik har redaksjonen kanskje ønsket å uttrykke en målsetting for bladet om krass meningsbrytning i tidsskriftet, samtidig med at krav om respekt og vennskapelighet mellom debattantene må overholdes. Andhrimmers evige liv i Valhall uttrykker kanskje redaksjonens ønske om tidsskriftets levetid. Som vi vet hadde navnet ingen magisk effekt. *Andhrimmer* fikk ikke så mange måneders levetid. Det fikk bare 100 abonnenter og måtte gå inn etter 39 nummer.

Meyer kommenterer at tallet på abonnenter ikke står i sammenheng med kvaliteten på tidsskriftet (Meyer 2006:79). Kanskje er det heller et uttrykk for at *Andhrimmer* ikke klarte å samle alle ”einherjene” rundt det felles bordet. Den akademiske og urbane intelligentsia uteble. Kanskje er den lille lesekreten bladet fikk, et uttrykk for at åndskampen fra 1830-årene, mellom de kulturnasjonalistiske og de politisk nasjonalistiske romantikerne, enda ikke var over? Boktrykker Axelsen som hadde satset penger på bladet sa at han ikke ville ”ofre flere penger på dette bladet som la seg ut med skikkelige folk” (Meyer 2006:79).

Samme vår skriver Ibsen en teateranmeldelse av det nye norske dramaet *Huldrens Hjem*. Etter å ha gjenfortalt handlingen, kritiserer Ibsen det for at de nasjonale innslagene bare er ytre vedheng som ikke berører ”Stykkets Grundvesen” (HU 15:80). Ibsen viser til at flere elementer i handlingen ikke kan regnes som nasjonale element. Han nevner blant annet en hemmelig vielse, et barn som er blitt forlatt og kreves tilbake etter 16 år. ”Det Nasjonale i Kunsten fremmes ingenlunde av en smålig Kopieren av Scener fra Hverdagslivet; [...] den nasjonale Forfatter er den, der forstaar at meddele sit Værk hiin Grundtone, der klinger os i møde fra Fjeld og Dal, fra Li og Strand, men fremfor Alt fra vort eget Indre” (HU 3:81).

2.2.3 Sammenfatning

Vi har sett at Ibsen i Grimstادتiden knyttet seg til to eldre personer som hver for seg sannsynligvis har vært viktige kulturformidlere. De første årene var det Seljordsmannen Svend Fjellmann som vi må anta har fortalt og sunget tradisjonsstoff for den unge og kunnskapstørste apotekerlærling. Fra 1847 har Jomfru Crawford delt sin store boksamling med ham, og vi må tenke oss at hun har vist og fortalt om den unge dikteren som diktet så vakkert om hennes eget folk i *Cambellerne*. At hun var begeistret for Henrik Wergeland, viser at hun sto på siden av det gode borgerskap og må ha hatt radikale oppfatninger.

Vi ser altså at det er mulig å anta at den doble kulturpåvirkningen Ibsen etter all sannsynlighet opplevde i Skien ved både å tilhøre og stå utenfor den urbane kulturen, kommer til uttrykk også i årene i Grimstad. Tiden som lavtlønnet apotekerlærling kan også ha skjerpet hans politiske blikk.

Ved sin ankomst til Christiania i 1850 kaster Ibsen seg inn i den nasjonalromantiske åndskampen mellom de konservative romantiserende kulturnasjonalistene og de politisk radikale, mer realistisk orienterte romantikere. Det er den samme kampen Welhaven og Wergeland frontet i 1830 årene. Om man husker intensiteten i den og samtidig tar i betraktning at Ibsen kanskje kjente nær tilknytning til den muntlig traderte folkekulturen, er det kanskje lettere å forstå bruken av den sterke polemiske tonen i *Sancthansnatten*.¹⁰ Ironi og satire var en mye brukt form når ideer skulle utveksles (de Figueiredo 2006:94). Allerede Wergeland hadde benyttet seg av samme virkemidler. Samtidig var dramaet ”et viktig forum for ideologisk utvikling og utprøving i embetsmannsstaten på samme måte som teateret var en av offentlighetens mest synlige og virkningsfulle kamparenaer” (de Figueiredo 2006:94).

Vi har sett at Ibsen både i sine tidlige dikt og sakprosaer vektlegger at den traderte diktnings verdi ligger i at den er formidler av en flere hundreårig livsvisdom som utkrystalliserer seg i visene og mytene. Det er denne diktnings relevans til den enkeltes liv som kan gi folket en opplevelse av å tilhøre en felles kultur. Både i ”Til Norges Skjalde” og i ”Gutten i Blaamyren” kritiserer Ibsen sine samtidige for overflatiskhet i sin behandling av

¹⁰ Nina Alnæs beskriver 1850-årenes mentalitet som preget av kamp mer enn romantikk og at folkloren ble ”benyttet som en slags nasjonal fane” (Alnæs 2003:76).

samtiden og de gamle kulturskattene. Jeg ønsker å se om disse tankene også kommer til uttrykk i *Sancthansnatten*. Samtidig vil jeg se hvordan Ibsen bruker sin henvisning til myten om Suttungs mjød. Er den bare knyttet til den ytre handlingen eller er det mulig å ha en lesning som viser at myten uttrykker noe vesentlig på dramaets ideplan?

2.3 Herrmann Hettner og *Sancthansnatten*

Både Bull, Aarseth og Moi leser Hettners *Das moderne Drama* (1852) som at han anbefaler eventyrspillet, med *En Midtsommernattsdrøm* som forbilde, som en moderne sjanger. Moi skriver at Hettner ”på det sterkeste anbefalte ”eventyrkomedier” (*Märchenlustspiele*) som en passende sjanger for moderne dramatikere” (Moi 2006:228). Som nevnt (se oppgaven side 20) har jeg vanskelig for å tro dette ut fra det politiske klima i Europa på denne tiden. Jeg vil derfor se nærmere på hva Hettner skriver om komedien.

Boken er ment som veiledning til samtidens unge tyske diktere. Hettner tar opp komedien i to kapitler. Jeg vil referere de viktigste synspunktene han kommer med der. Bakgrunnen for arbeidet hans er det villniss av ulike former han ser i samtidens forsøk på å skrive lystspill. For å gi de unge dikterne større bevissthet om form, og dermed større trygghet og frihet i skrivingen, begynner han med å gjøre rede for komediesjangerens historie og utvikling. Målet er at det dermed kan bli skapt en moderne tysk dramatik som er på høyde med det franske intrigelystspillet.

Hettner ønsker en politisk komedie som utvikler seg i takt med at staten gir rom for større ytringsfrihet. Som ung, entusiastisk og profesjonell dramatiker i et ungt demokrati med en nyervervet stor grad av politisk selvstendighet, ser jeg det er mulig å anta at Ibsen har lest denne boken med stor interesse.

Hettner viser til Aristofanes og den yngre greske komedie (Menander) for å beskrive de to hovedretningene innenfor komedie, den fantastiske og den realistiske. De romantiske eventyrspillene som var populære i samtiden, og som Shakespeare står som eksponent for, beskriver han som en variant av den fantastiske komedien. Hettner har en normativ framstillingsform og i sin beskrivelse av de ulike komedieformene formulerer han klart hvordan han mener den moderne komedien bør utvikle seg. Hettner avslutter kapitlet om komediens vesen som følger:

Aristophanischer Inhalt in realistischer Form, das ist die Zukunft der modernen Komödie). [...] Mit dem kühneren Inhalte kommt dann von selbst auch die kühnere Form.
(Hettner 1852:159)

Aristofanisk innhold i realistisk form, det er den moderne komediens framtid. [...] Med dristigere innhold kommer dristigere form av seg selv.

For å forstå hva Hettner mener med dette vil jeg referere hvordan han tidligere i kapittelet beskriver innholdet i Aristofanes sine komedier og den realistiske komediens (det franske intrigelystspillet) form.

Hettner bruker betegnelsene karikatur og travesti (forvregning) om Aristoteles komedier. Han beskriver dem som forstørrende hulspeil med humor og ånd der ikke privatlivet, men offentlige spørsmål taes opp til behandling:

Es ist gewiss, dem Inhalte nach ist die aristophanische Komödie die grossartigste Komik, die bisher die Welt gesehen hat. Es drücken uns hier nicht die kleinen Lächerlichkeiten eines beengten Privatlebens; es finden immer nur grosse, öffentliche Interessen, die hier komödiert werden
(Hettner 1852 :150-151).

Det er sikkert, etter innholdet er den aristofaniske komedie den største komikk verden har sett. Den trykker oss ikke ned i det lille privatlivets latterlighet. Det er alltid emner med stor offentlig interesse som blir gjenstand for komedien.

Hettner understreker videre at et typisk kjennetegn for Aristofanes er at dikteren er synlig til stede i teksten eller på scenen. Dermed blir teaterillusjonen stadig brutt:

Daher scheut sich der Dichter auch nirgends, oft mit seiner Person aus die Bühne zu treten; in der Parabase erklärt er ausdrücklich, dass er und nur er allein der Urheber dieser ergöttlichen Phantasmagorie sei; unablässig durchbricht er die Einheit der Fabel durch die unverdecktesten Anspielungen auf die lausenden Tagesgeschichten, ja er verspottet mit sichtlicher Freude gerade die dramatische Illusion am allermeisten, denn er will gar nicht, das die Zuschauer über dem Gedichte den Dichter vergessen.
(Hettner 1852:150).

Dertil skyr ikke dikteren noen steder, ofte åpent å gå ut på scenen med sin egen person. I parabasen erklærer han uttrykkelig at han og bare han er opphav til denne gudelige fantasmagori. Uopphørlig bryter han fabelens enhet gjennom de mest utildekkede henspeilinger til de pålyttende daghistoriene. Ja, han spotter med sikker glede nettopp den dramatiske illusjon mest, fordi han ikke vil at tilskuerne glemmer dikteren i forhold til det som er diktet.

Min lesning vil vise at alle disse trekkene er tydelig til stede i *Sancthansnatten*. Det kulturpolitiske emnet, konflikten mellom de to kulturene i det nasjonalromantiske Norge, presenteres fra første scene og er i høyeste grad knyttet til samtiden. Det er dermed realisme,

selv om Ibsen forstørrer og forvrenger etter mønster fra Aristofanes. Også plottets motiv, foreldres krav til døtre om å gifte seg ut fra foreldregenerasjonens økonomiske betraktninger, må ha vært oppfattet som et samfunnsproblem. Camilla Collett utgir *Amtmannens døtre* i 1854. Det er den første i en serie norske romaner med samme motiv. Nissen har den rollen som Hettner tilskriver forfatteren. Han bryter gjentatte ganger teaterillusjonen, og forteller at det er han som regisserer handlingen.

Når det gjelder form, mener Hettner den realistiske komedien må være forbildet. Hovedskillet mellom den fantastiske og realistiske komedien er at man ikke lenger presenteres for en verden atskilt fra virkeligheten. I likhet med det franske intrigelystspillet må det være en stram enhetlig handling, der konflikt og tematikk presenteres fra begynnelsen og følges opp i resten av handlingen. Forvikling og løsning må være nøye beregnet fra første scene av (Hettner 1852:157):

Es ist eine in sich einige, folgerichtig zusammenhängende Handlung, und diese ist echt dramatisch Streng nach Anfang, Mitte und Ende gegliedert. Verwicklung und Lösung findet von Hause aus genau auf einander berechnet; die eine ergibt mit Notwendigkeit die andere. Kürz, wir stehen hier durchaus inmitten der träufelnen Naturbestimmtheit. Alle neue Volker ohne Ausnahme haben sich unbedingt dieser realistischen Komik, dem Charakter- und Intrigenlustspiele zugewendet.
(Hettner 1852:157)

Den har en enhetlig, følgeriktig sammenhengende handling, og den er ekte dramatisk fra begynnelsen, til midten og fram til slutten. Forviklinger og løsning er nøye beregnet fra begynnelsen av. Det ene følger med nødvendighet av det andre. Vi står her kort og godt i den trofaste naturbestemthet. Alle nye folk uten unntak, har ubetinget vendt seg mot denne realistiske komikken, i karakter- og intrigelystspillene.

Hettner mener realismen må komme til uttrykk også i karaktertegning og tematikk, for med et friere samfunn vil ikke kravet til virkelighetsflukt lenger være så nødvendig. Muligheten for å ta opp samfunnspolitiske spørsmål i teateret vil øke.

Jeg mener min lesning vil vise at Ibsen i *Sancthansnatten* skriver etter de kravene Hettner setter, også i forhold til en realistisk form. Jeg opplever at *Sancthansnatten* ned til detaljnivå har en logisk og følgeriktig handling. Det viktigste dramatiske element Ibsen har brukt mener jeg er kontrast. Paasche kommenterer at Ibsen i *Sancthansnatten* for første gang tilstreber

realisme i replikkføringen (Paasche 1909:654). Møtet med de nye realistiske strømningene i skuespillerkunsten i København og Dresden (se oppgaven side 6) må ha vært med å bekrefte for Ibsen at Hettner har rett i sin antakelse om at det realistiske hører med i framtidens komedie. Vi må anta at Ibsen har ønsket virkelighetsnærhet også i det scenografiske. I hvert fall fikk han laget nye scenografiske element til oppførelsen

Hva sier Hettner om Märchenlustspiel og Shakespeare? I eventyrspillet møter man, i motsetningen til i det realistiske dramaet, en verden helt atskilt fra virkeligheten. Dikteren bringer tilskueren eller leseren inn i drømmenes og illusjonens verden. De underjordiske befolker scenen og selsomme ting skjer. Drømmende og svevende sangmelodier bidrar til at tilskueren eller leseren tror på illusjonen. Dikteren sørger for å opprettholde illusjonen om den eventyrlige verdenen gjennom hele handlingen. Publikums innlevelse i et godt eventyrspill er så sterk at tilskuer eller leser oppfatter den reelle verden som fjern og uvirkelig (Hettner 1852:153-154). Teaterforestillingen eller dramaet fungerer dermed som en virkelighetsflukt bort fra hverdagens trivialiteter og problemer.

Hettner framhever Shakespeares *Midtsommernattsdrøm* som det mest poetiske verk i denne sjangeren, men han kritiserer det for sin løse komposisjon. Når det gjelder det dramaturgiske, framhever han heller Shakespeares senere verker, *Stormen* og *Vintereventyret*. De er både strammere og mer enhetlige i oppbygningen enn ungdomsdramaet (Hettner 1852:155).

I kapittelet om samtidens komedie gjentar Hettner at dagens lystspill og komedier må ta utgangspunkt i den realistiske komediens virkelighetsnære karakterer og intrigelystspillets komposisjon (167). Han gjentar også at innholdsmessig er det "Der Grossmeister Aristofanes" (180) som må være læremester. Hettner mener at grunnen til at eventyrspillet lever videre, er at det er den eneste dramasjanger som kan benyttes for dem som ikke har tro på at det i framtiden vil bli gitt rom for en fri og samfunnskritisk humor (164). Den moderne form for fantastisk komedie er syngespill og operaer. De som vil dikte noe annet, må alltid komme tilbake til den realistiske formen.

I min lesning av Hettner kan jeg ikke finne belegg for Mois påstand om at eventyrspillet er Hettners foretrukne sjanger. Jeg oppfatter i stedet at han stadig vender tilbake til kravet om realisme og samfunnsengasjement i komedien. Hettner er framtidsoptimist og tror på en høyere gjenfødelse av den aristofaniske, samfunnskritiske komedie. Han mener allerede å se

at dette holder på å skje i den moderne politiske farsen. I framtidens politiske komedie må man finne det guddommelige vanvidd og ubegrensede overmot gjeninnsatt: ”..die politische Komödie durchaus unentbehrliche gottliche Unsinn und unbeschränkte Muthwillen wiedergestellt” (178).

Hettner har troen på at når folket blir fritt, vil det riktige stoffet komme, for da vil både den indre som den ytre politiske konflikt være verdig til kunst. Da vil den gode fortelling og poesien igjen vende tilbake til komedien, og man vil ikke lenger le over bagateller i teateret. Hettner mener også dikteren da vil inspireres til å innlemme mime og musikk i sine komedier (Hettner 1852:178 – 180).

2.3.1 Sammenfatning

For Hettner er dermed den moderne komedie en komedie som har en stram komposisjon og tar opp og harselerer med politiske spørsmål gjennom en god fortelling som både belyser en politisk og en indre konflikt. Han mener den moderne forfatter kan tillate seg å leke med sjangerne, for ”med dristigere innhold følger dristigere form”. Forfatterstemmen skal være synlig og bidra til at illusjonen stadig brytes. Forvrengning og forstørrelse er viktige virkemidler. Samtidig ønsker Hettner at andre scenekunstuttrykk som sang, musikk og mime skal inkorporeres i handlingen. Jeg mener min lesning vil vise at Ibsen i *Sancthansnatten* har fulgt Hettners anvisninger i forhold til alle disse punktene.

Del II

Nærlesning av *Sancthansnatten*

I denne delen av oppgaven vil jeg foreta en nærlesning av dramaet med spesiell fokus på Ibsens bruk av folkløristiske element. Etter å ha påvist bruk, vil jeg se hvordan dette samsvarer med annet skriftlig belagt folkløristisk materiale. Jeg vil deretter se hvordan Ibsen har brukt det folkløristiske som litterært virkemiddel. Greier han å integrere det genuint norske og folkediktningens tankestoff i dramaets struktur og tematikk, slik han har uttrykt at den nye norske litteratur og teaterdiktning bør gjøre?

Jeg velger først å se nærmere på prologen Ibsen skrev til premieren, tittelen på dramaet og listen over personene i dramaet. Deretter vil jeg ta for meg første og andre akt, scene for scene. For å lette lesingen innledes aktene med et resymé av handlingen. Gjennomgangen av tredje akt vil ikke bli gjenstand for samme nærlesning som de to foregående aktene da større deler av handlingen ikke er knyttet til det folkløristiske. Tredje akt fungerer som en oppklaring og avklaring og viser konsekvensene av nissens inngripen og de fire unges opplevelser sankthansnatten.

Jeg leser *Sancthansnatten* som et drama der Ibsen vil beskrive sin samtid og der han tar opp det han mener er viktige kulturpolitiske spørsmål.

Kapittel 3

Introduksjonen til *Sancthansnatten*

3.1 Prologen

Til premieren 2. januar 1852 skrev Ibsen en prolog, som ble framført. Her beskriver han hjemlengsel, og barndommens og hjemmets betydning for den voksne som har reist ut. Det er eventyr og gamle melodier Ibsen trekker fram som bilder på barndomsminner. Fra å være et allment anliggende, knytter han barndommens betydning spesielt til kunstneren. Det er når kunstneren tar i bruk sin barndoms kulturskatt og erfaring at kunstverket oppnår kompleksitet og dybde. Først da får kunstverket, blomsten, sitt rike ”farveskjær”. Deretter utvider Ibsen barndomshjemmet til å være landet, Norge. Det er det landlige livet, ”høit i Li og dybt i Dale” han betegner som hjemstavn, og som kunstneren skal bruke som motiv i sitt arbeid: ¹¹

Sidder Du en Vinterkveld
Ensom paa dit stille Kammer,
Øsende av Mindets Væld
Stirrende i Ovnens Flamme;-
Stævner ikke Tankens Flugt
Mod den gamle Ammestue,
Hvor du engang fromt og smukt
Sad som Barn ved Arnens Lue?

Og din Barndoms Eventyr
Og de gamle Melodier,
Som i Livets Larm og Styr
Under Glemselskaaben tier,-
See, de stige atter frem,
Minde Dig om svundne Dage,
Medens dine Tanker drage
Til det stille Moderhjem.

Hjemmets Magt, som i vor Barm
Trofast følger os til Graven,
Raader ogsaa sterk og varm
Som en Sol i Kunstnerhaven.
Skal en Blomme trives der,
Hjemlig Jordbund maa den favne;
Ellers vil sitt Farveskær -
Blommens beste pryde - den savne.

¹¹ Her uttrykker Ibsen romantikkens gjengse oppfatning av barndommens betydning: ”Romantikken er opptatt av barndommen og den paradistilværelsen den er uttrykk for, fordi det er i barndommen vår intuitive opplevelse av meningsfylde og sammenheng med skaperverket er sterkest. Som en følge av dette interesserer den seg også for den enkeltes barndomshjem og for det større hjemmet fedrelandet. ”det nasjonale” blir da en slags felles visjon innbyggerne har om hvordan vi genuint er ment å være som enkeltindivider og som folk” (Michalsen 1985:149 -150).

Og, hvor er vel Hjemmet rigt?
 Som en Hæk med Roser røde,
 Som et fromt og deilig Digt
 Bølger Livet oss imøde.
 Er ei Folkets stille Ferd
 Høit i Li og dybt i Dale
 Billeder som vel er verd,
 At en Kunstnerhaand dem male?
 (HIS :366-367)

Etter å ha understreket at vårt eget land har en natur som fortjener kunstnerens oppmerksomhet, forlater han naturbildene og nevner konkret seterjenta og huldra fra folketroen. Disse to kvinneskikkelsene beskriver han som uttrykk for ulike krefter som rører seg i folkets indre, det glade, lette utadvendte og de sterke lidenskapelige kreftene, ”lengsler sterke”:

Sæterjentens klare Lur
 Klinger i de grønne Lier;
 Huldren slår i Fjeldets Ur
 Klagelige Melodier.
 Vaarliglet er Jentens Bryst,
 Huldrens Barm har længsler stærke –
 Denne Kval og denne Lyst
 Er just Folkesindets Mærke.
 (HIS :368)

¹²Videre beskriver Ibsen diktningen som et resultat av dikterens behov for å få utløp for egne indre krefter og følelser. Diktningen må derfor gi rom både for de lyse og mørke sidene ved tilværelsen:

Og blir Barmen os for trang,
 Kan den ei sin Fylde gjemme, -
 Maa vi lette den i Sang;
 Fryd og vemod suk faa stemme.
 Da søge Kunstens Hjem:
 Thi det er jo der, at Folket
 Kræve kan sit Liv fortolket
 Og forklaret stillet frem.
 (HIS: 368)

Ibsen sier her at diktningens funksjon er å løfte fram kreftene og synene som rører seg i sinnet til dikteren slik at folket gjenkjenner seg selv og sine egne liv i kunstverket. Slik får de mottakende større forståelse og innsikt i eget liv. Det er dette som er folkets krav. Denne oppfatning av dikterens funksjon viser at Ibsen er helt i overensstemmelse med den radikale

¹² Jeg oppfatter bildet med huldra og sæterjenta mer allment enn Alnæs som knytter det til kvinner og det erotiske. (se oppgaven side 12)

nasjonalromantikkens kunstnersyn, slik den kommer til uttrykk hos blant andre Viktor Hugo og Wergeland. For dem er dikteren, geniet, å sammenligne med en gammeltestamentlig profet. Første linjen i prologen, "Hvor vi gaa paa Livets Vei" gir også allusjoner til en av profetskriftene i Det Gamle Testamentet: Jeremias 21.8 (HIS 1K:393). Dikteren har derfor et stort samfunnsansvar i forhold til folkeopplysning. Her menes sannsynligvis ansvaret dikteren har for å løfte fram og ta utgangspunkt i folkets egne livsvilkår og kultur, som ledd i nasjonsbyggingen, istedenfor å bruke motiver fra andre strøk.¹³ Det kommer klart til uttrykk i prologen at Ibsen mener en ytre natur- eller miljøbeskrivelse av det norske ikke er nok. Det er kunstnerens eget følelsesliv og indre motsetninger som må være utgangspunktet for kunstneren og som må være kunstens tema om den skal vekke gjenklang i mottakerens sinn.

I prologens siste strofe viser Ibsen at han er klar over at dramaet publikum skal få se, er ufullkomment. Han ber derfor publikum om overbærenhet og velvilje. Han bruker metaforen en fugl som sitter i sitt skjul og synger så godt den kan, om seg selv:

Men det er ei hver en Fugl
Som fikk Lærkens Skjaldetunge,
Og den prøver fra sit Skjul
Dog saa godt den kan at sjunge.
Taag med Skaansel da imod,
Hvad i Aften her dem bydes;
Husk, at ikkun Fod for Fod
Kan en Kunstnerbane brydes!
(HIS :368)

Ibsens ønske om at den moderne diktning skal ta utgangspunkt i det genuint norske, stemmer overens med Hettners syn på hva som skal til for å fenge folket:

" – was sind diese Dichtungen alle so genial und für den gebildeten Kenner so hinreissend; aber in`s Volks sind sie nicht gedrungen, die Bretter haben sie niemals überschritten. Wie währe es auch möglich? Sie stammen von fernen Zeiten und Zonen" (Hettner 1852:162).

Moi (2006) hevder at Ibsens drama ikke oppfyller det prologen proklamerer. Jeg ønsker med min gjennomgang å vise at de to delene står i nær sammenheng med hverandre. Årsaken til at Moi kommer fram til sin konklusjon vil jeg hevde kommer av at hun mistolker hva Ibsen mener med at kunsten "ingenlunde fremmes ved en smaalig Kopieren af scener fra Hverdagslivet" men heller må "afslibe de raa kanter af Virkeligheden". Hun tolker dette som at Ibsen mener dikteren skal gi et idealt, forskjønnet bilde av virkeligheten (Moi 2006:229-

¹³ Ibsen var selv blitt kritisert for å ikke ta utgangspunkt i det norske ved utgivelsen av *Catilina* i Botten Hansens anmeldelse av dramaet (de Figueiredo 2006:96).

230). Jeg vil hevde at Ibsen med de ovenfornevnte utsagn tenker på komposisjonen. Dikteren må gi et konsentrert utsnitt av virkeligheten. Uvesentligheter og selvfølgeligheter må fjernes for at fabelen skal fenge og berøre.

3.2 Tittelen *Sancthansnatten*

Allerede i valg av tittel har Ibsen vekket assosiasjoner hos leser og tilskuer til overnaturlige krefter og gamle tradisjoner. I folkloristikken regner en at midtsommer og jul er de eldste og viktigste årsfestene vi har. Fra gammelt av har sankthansnatt eller jonsokvaka vært forbundet med naturmystikk, magiske handlinger og ritualer. I vårt agrare samfunn har gamle hedenske ritualer knyttet til denne festen overlevd lenge selv om vi har få skriftlige kilder om dette (Hodne 2000:120). Folkloristen Ørnulf Hodne (2000) viser derfor til at Augustin alt på 400-tallet skriver at døperen Johannes festdag ble lagt til sommersolverv for å fordrive en gammel hedensk feiring. Han advarte mot å brenne bål den dagen. Dette viser at tradisjonen med bålbrenning kan ha røtter tilbake til urnordisk tid. Hodne refererer også Ivar Aasen som i 1858 skriver at han tror skikken med bålbrenning jonsoknatten opprinnelig var knyttet til den norrøne guden Balders bålferd. Han mener grunnen til at denne festdagen har så stor betydning i folkekulturen er at den danner samme vendepunkt for sommeren som jula gjør om vinteren: ”Den dag er fremdeles i almindelig Anseelse saavel i Bygderne som i Byerne, saa at man med rette kand kalde den en almindelig Folkefest, hvilket den vistnok fra eldgamle Tider har været i dette Land. [...] Det er imidlertid ikke selve Dagen, men den foregaaende Aften, Jonsokvoko-Aften, som almindeligst anvendes til Leg og Lystighed” (Hodne 2000:120). Hodne skriver videre: ”Vi skimter flere trosforestillinger bak bålskikken. Fellesdansen rundt ilden tyder på at den ble opplevd som et kraftsentrum for økt fruktbarhet, [...] I folketroen har ilden kraft til å rense og tilintetgjøre det onde” (Hodne 2000:121-122). Det at vi fremdeles feirer sankthans med bålbrenning sier noe om hvor sterk og utbredt skikkene rundt sankthans må ha vært.

Sankthansnatt var de underjordiske ute. Blomster og hellig vann hadde ekstra styrke og årets grøde måtte sikres ved bruk av magiske ritualer denne kvelden (Hodne 2000:124).

Folkloristikken viser at sankthans har vært knyttet til fruktbarhet og det å finne en partner. Skikken med barnebryllup som har holdt seg helt til vår tid viser til det samme (Hodne 2000:129). Enda i min barndom fikk jeg høre at om jeg plukket ni ulike blomster om kvelden

sankthansnatt og la dem under hodeputen, ville jeg drømme om den jeg kom til å gifte meg med.

Vi ser her at Ibsen alt i dramaets tittel har knyttet det til en sentral gammel norsk førkristen høytid fylt med ritualer og mystikk som i noen grad var levende på 1850-tallet. Sankthansfeiring var noe teaterpublikummet selv deltok i.¹⁴

3.3 Personene

Jeg vil i det følgende se nærmere på de dramatiske personene slik de står nevnt i oversikten over personer som medvirker. Kan Ibsen allerede her ha vært så bevisst navnebruken som han senere er?

Handlingen er lagt til fru Bergs gård i Telemark. Denne stedsbetegnelsen var på Ibsens tid begrenset til området som i dag omfatter midtre og øvre Telemark (HIS 1K:398). Handlingen er dermed lagt til det som ble sett på som kjerneområdet for folkekulturen av folkeminnesamlerne. Berg er et vanlig gårdsnavn brukt over hele landet (Veka 2000:54). Gårdens navn gir konnotasjoner til Norge som sådan. Enda i dag brukes uttrykket ”her på berget” om Norge.

Selv om gården betegnes som fru Bergs, kommer det fram av rollelisten at hun opprinnelig ikke hører hjemme der. Fru Berg har overtatt gården gjennom sitt andre ekteskap og lever der som enkefrue. Hun har ikke fått noe fornavn og betegnes bare som fruene, eller fru Berg. Dette valget kan begrunnes med at Ibsen ønsker å uttrykke hennes bytilhørighet. Der spilte etternavn en viktigere rolle enn på landsbygda hvor man oftere brukte fornavn.

Hennes to barn fra første ekteskap har etternavnet Kvist. Navnet har uviss bakgrunn. Man mener det kommer fra dansk eller svensk (Veka 2000:247). Kvist, som del av et tre, gir helt motsatte, lette, svake og uselvstendige konnotasjoner enn det sterke stødige navnet Berg. Sønnens fornavn, Jørgen er et vanlig norsk navn, med opprinnelig betydning jorddyrker eller bonde (HIS 1K:396). Han er student. Gjennom for- og etternavn har Ibsen antydnet en uselvstendig, svak og ikke spesielt åndfull person. Søsterens navn, Juliane, er avledet fra latinsk og knyttet til Cæsars slekt Julia (Lautin 1983:54). Navnet var uvanlig i samtiden. Det

¹⁴ Ibsen har dermed valgt et motiv for handlingen som er dypt forankret i tradisjonen. Det er de to jentene på gården vi skal se finne sin rette partner med hjelp av nissen og de andre underjordiske.

gir assosiasjoner til noe opphøyet, forfengelig, er unorsk og var et navn benyttet i byene (HIS 1K:396).

Stedatteren Anna har derimot et av de vanligste kvinnenavnene i Norge på 1700 og 1800-tallet (HIS 1K:396). Det stammer fra hebraisk og antas å ha betydningen benådet. Anna er navnet til Jomfru Marias mor. Navnet hadde derfor egen dato på den norske primstaven (Lautin 1983:41). Annas navn er dermed knyttet både til det norske folkelige og det kristne, som var folkediktningens livssyn (Solberg 1958:17). Berg, Annas farfar og gårdens forrige eier omtales, som fruen, bare med etternavnet. Dermed kan en tenke seg at Ibsen vil signalisere noe stødig, fast og typisk norsk.

Det er altså mulig ut fra rollelisten over familien knyttet til gården å få en antydning om en kulturkonflikt mellom by og landsbygd, eller det moderne og det tradisjonelle.

I og med dansketiden utviklet det seg en konflikt i Norge mellom to former for overklasse (Michaelsen 1985:136). Det var avstand mellom de norske bøndenes gamle tradisjonelle kultur og det europeiske kultur- og dannelsesideal de innflyttede danske og tyske embetsmennene brakte med seg. Her ser vi at Ibsen allerede i navnene til de som bor på gården Berg, hentyder til denne historiske og samtidige kulturkonflikten. Det at fru Berg kommer utenfra og overtar gården gjennom ekteskap kan hentyde til den samme historiske realitet om vi ser gården som et bilde på Norge.

I tillegg til de personene som er knyttet til gården, står studentene Johannes Birk og Julian Paulsen på rollelisten. Navnene deres gjenspeiler også de to ulike kulturene. Johannes er et gammelt mannsnavn i Norge og var svært utbredt i samtiden. Det knyttes både til kjærlighetens apostel og døperen Johannes. Sankthans, 24.6. var døperen Johannes dag på primstaven. Ut fra dette er det mulig å tenke at Johannes Birk er en sentral person i handlingen. Ordet henger i betydning sammen med Anna da også dette navnet er knyttet til ordet nåde. Johannes betyr `Gud er nådig` (HIS 1K:396). Birk er datidens skriveform for Bjørk, et av de mest utbredte tresortene vi har i landet, og dermed et uttrykk for det genuint norske. Bjørk er som Berg et gårdsnavn fra norrøn tid (Veka 2000:61). Vi ser dermed at han representerer de samme verdiene og den samme kultur som Anna og Berg.

Julian er et moderne navn som i likhet med Juliane ikke var vanlig i Norge. Etternavnet Paulsen er et patronymikon som signaliserer en lavere sosial klasse enn Berg, Kvist og Birk. Sammenstillingen med det utenlandsklingende fornavnet signaliserer en form for snobbethet som kan virke latterlig (HIS 1K:396). Farsnavnet Paul er en dansk variant av det vanlige norske mannsnavnet Pål. I sufflørboken har Ibsen fire ganger rettet navnet fra Paulsen til Poulsen (HIS 1K:397). Det må tolkes som at han har villet understreke det danske. Paul betyr i flere språk ”den vesle” (Veka 2000:320).

Vi må anta at mange av tilskuerne på premieren allerede ved å lese rollelisten knyttet Julian Paulsen og Juliane Kvist til deres egen urbane kultur. Fornavnenes lydlighet forbinder de to til hverandre. Anna og Johannes er forbundet med hverandre gjennom den kristne tradisjonen. En nisse, alver og haugfolk m.m. står også på rollelisten. Det viser at vi skal møte noen av de overnaturlige skikkelsene som er knyttet til norsk folketradisjon.

Vi ser altså at Ibsens navnevalg er svært gjennomarbeidet. Allerede i rollelisten kan vi lese at vi skal presenteres for to ulike kulturer eller verdisyn på scenen. Vi får også vite noe om deres forhold til hverandre gjennom navnene.

3.4 Sammenfatning

Prologen formulerer et kulturpolitisk syn hvor det kommer fram at Ibsen mener at dersom dikteren søker til sin egen barndoms kultur- og naturopplevelser og bondekulturens diktning, vil diktningen hans vinne på det. Dikteren må behandle emner som er essensielle for ham, for å kunne nå fram til mottakeren og skape gjenkjennelse. Tittelen på dramaet peker på en eldgammel tradisjon som også det urbane publikummet har et forhold til. I oversikten over personene som skal være med, ser vi at bykulturen innlemmes i dramaet selv om handlingen er lagt til bygde-Norge.

Ut fra dette er det mulig å lese at Ibsen opplever at han lever i splittelsen mellom de to kulturene, og gjennom å fremføre denne eventyrkomedien, håper at publikum skal gjenkjenne seg selv.

I og med komediesjangeren vet vi at vi vil møte typer mer enn karakterer.

Kapittel 4

Første akt:

Tidsbilde øvre Telemark – Norge

4.1 Sammenfatning av handlingen

Første akt er inndelt i 17 scener. I de fire første scenene (HIS :371-384) presenteres vi for gårdens beboere og deres forhold til hverandre. Det gies et bilde av fru Berg som den onde stemor. Anna og Juliane presenteres som henholdsvis en manndatter og en kjerringdatter slik vi kjenner dem fra folkeeventyrene. Første scene (HIS :371) foregår i fru Bergs have. Det ventes gjester til gårds fra Kristiania, Julianes bror, student Jørgen Kvist og Johannes Birk, som er hemmelig forlovet med Juliane. Forlovelsesselskapet skal finne sted neste morgen, sankthansdag. Anna bor sammen med sin gamle, halvt demente farfar som lever på siden av det som foregår på gården. Fruen og Juliane er hektisk i gang med å forberede de unge herrenes komme. Det kommer klart fram at fru Berg står bak den arrangerte forlovelsen og at det er knyttet økonomiske interesser bak (HIS :375).

I femte scene (HIS :384-388) ankommer de to studentene. Dette er den dramatiske handlingens igangsettende begivenhet (Larsen 2005:113). Jørgen forteller at han har invitert med seg en studentvenn, teaterkritiker og dikter, Julian Paulsen. Juliane gleder seg til et nytt interessant bekjentskap. Anna, som kommuniserer minimalt med dem som hører til i hovedhuset, reagerer umiddelbart på Birks stemme, gir ham hånden og ønsker ham velkommen. Hun bryter dermed sin rolle som usynlig tjenestejente (HIS :386). Stemoren, fru, hindrer videre kontakt. I sjette scene (HIS :388-390) kommer Paulsen og gjør seg selv til midtpunkt i samtalen fram til niende scene (HIS :401). Paulsen er en meget selvsentrert oppstyltet personlighet som uttaler seg i filosofiske vendinger. Anna avviser ham mens Juliane lar seg henføre sammen med broren og moren. Birk er fåmælt under konversasjonen, men gjennom sine korte sidekommentarer kommer det gradvis fram at han er kritisk til Paulsen og hans væremåte.

I niende scene (HIS :401) er Anna alene på scenen. Hennes tankefulle replikk lokker nissen fram. Fram til nå har replikkene vært i muntlig prosa, med unntak av Annas sang i første og sjette scene. Språkbruken til rollene og innholdet i dialogene deres blir brukt som del av karaktertegningen og til å forsterke ulikheten mellom de to kulturene rollene representerer. Anna og Berg samtaler rolig og har en kommunikasjon som uttrykker fellesskap og gjensidig

tillit. De andre rollene uttrykker seg i mer hektiske og selvsentrerte dialoger. Paulsens språkbruk skiller seg som nevnt fra de andres, men har det samme hektiske over seg.

I tiende scene (HIS :402-403) kommer første avgjørende handling eller vendepunkt i dramaet. Ibsen understreker dette på flere måter. Språket går over i bunden form, og sceneillusjonen brytes i og med at rollen henvender seg direkte til publikum. Samtidig blir bruddet med det realistiske forsterket ved at det er en nisse, en person som eksisterer i folketroen, som er den handlende. Nissen, som snakker på rim, griper inn i handlingen i det han fremfører dramaets første lange monolog og drypper en trylledrikk i punsjen som står på bordet. Han forteller publikum at dråpene han presser i punsjen, vil påvirke dem som drikker av den. I de påfølgende scenene ser tilskueren at dette skjer. Som en konsekvens av nissens inngripen følges Paulsen med Juliane og Birk med Anna opp til sankthanshaugen ved midnattstid.

4.2 Scenearvisning – i fru Bergs have

Allerede i scenearvisningen til 1.akt anskueliggjøres konflikten som anes i navnevalgene mellom det urbane eller moderne og det tradisjonelle:.

Fru Bergs Have, der i Baggrunden adskilles fra Landeveien ved et Stakit med en Port . –
Paa høire Side Hovedbygningen, der er opført i en smuk moderne Stil, til Venstre længere
mod Baggrunden et gammeldags Bjælkehuus; Anna staaer i Baggrunden beskæftiget med
at fæste Bjerkekviste over Døren til det gamle Huus. - Strax efter Fruen og Juliane
(HIS :371)

Have med stakitt forbindes med bykultur. Hovedhuset er nytt da det er oppført i en ”smuk moderne Stil”. På venstre side i scenebildet, men i bakgrunnen, ligger det gamle hovedhuset som er bygd i den tradisjonelle lafteteknikken (HIS 1K:399).

Maktforholdet mellom den gamle tradisjonelle kulturen og bykulturen, eller det moderne, presenteres dermed rent visuelt i åpningsbildet før handlingen tar til.¹⁵

¹⁵ Wergeland peker allerede i *Vinægers Fjeldeventyr* (1841) på det samme forholdet mellom bykultur og bygdekultur. Dikteren Leondoton synger på en oppgitt folkemelodi:

Folkets Hjerter var engang
Fuldt av herlig tale:
Harperne i Oslo klang,
Langeleg i Dalen
Skjalden sad paa Folkets Skjød,
[...]
Norge staar som Harpen lig,
Ak, hvis Digter døde.

Byen eller det bymessige er sterkt til stede på denne gården i Telemark. Det som representerer det tradisjonelle står svakere. Helge Rønning nevner at byen i denne periodens litteratur ”tjener som symbol for alt det moderne livet innebærer” (Rønning 2006:25). Dette mener jeg også gjelder for *Sancthansnatten*. Som vi skal se, har personene som holder til i hovedbygningen flere egenskaper som kjennetegner det moderne urbane mennesket slik det er beskrevet av sosiologen Anthony Giddens (1997).

Når Anna står i bakgrunnen og pynter bjelkehuset, ser vi at hun holder tradisjonene i hevd. Åpningsbildet visualiserer en eldgammel skikk i det Anna fester bjørkekvister over døren til det gamle huset. I følge folketradisjonen står bjørka for fruktbarhet og beskytter mot onde krefter (Cooper 89:17). Ibsen må ha ment at tilskuerne kjente igjen Annas handling, eller han ville vise de urbane tilskuerne den. Vi vet at skikken med å pynte med bjørkeris sankthanskveld var svært utbredt i Christiania. Henrik Wergeland skriver i 1840-årene imot denne folkelige skikken fordi en Bærumsbonde hugget ned en hel bjørkelund for å tjene penger på folkefesten i Christiania. I *For Arbeiderklassen* skriver Wergeland: ”Ingen af de ringere Huseiere vil undvære sin Sancthansløvhytte, eller idet mindste en grøn bue over Døren” (Bø 1985 :80).

4.3 Første scene - To kulturer på samme gård

Første scene åpner med Anna som synger. De åtte linjene blir bare avbrutt av korte innskudd fra fru Berg, som viser at hun ikke forstår hva Anna holder på med. Slik understrekes kontrasten mellom de to, og fruens avstand til bondekulturen. Replikkvekslingen viser også at Anna er altoppslukt i det hun holder på med. Hun hører ikke på stemoren, men synger sine åtte linjer ufortrødent ferdig:

Anna (nynnende, idet hun vedbliver med sitt Arbeide)

”Og hør , liden Fugl paa Furrukvist!

Du monne saa klageligt kvæde;” –

Fruen (kommer ud paa Trappen) Anna, Anna!

Anna (vender sig et Øieblik om og fortsætter derpaa sit Arbeide, idet hun synger):

”Hvi kviddrer du ikke i Fruerstue,

Derinde er Gammen og Glæde!”

Fruen. Men saa svar dog; hvad er det Du der tager Dig fore?

Ingen spiller mer paa den.
(Wergeland 1841:30)

Anna (peger taus paa Bjerkekvestene over Døren, og vedbliver derpaa).

”Og Spurven den Graa er mitt Sødskendebarn,

Og Farbroer er Haren den hvide - -”

Fruen. Nei, hun bli`er verre og verre.

Anna (vedblivende).

”I Høienloftsal vil Ingen forstaa

De Viser jeg kviddrer under Lide.”

Fruen. Anna! Nu siger jeg Dig alvorligt at Du skal holde op med de Narrestreger!

Glemmer Du da rent at de Fremmede snart maa være her, eller – kanskje Du slet ikke agter at klæde Dig om?

Anna (vender sig om) Nei! *(vedbliver sit Arbeide)*

(HIS :371-372)

Francis Bull fester seg ved at Annas vise bærer preg av å være dansk og ser på det som et tegn på Ibsens manglende kunnskap og forhold til folkevisene (HIS :16).¹⁶

Jeg velger heller å se strofen som et genuint uttrykk for hvordan folkeviser fungerer som uttrykk for personlighetens indre opplevelse av sin situasjon, uttrykt i konkrete bilder. Slik blir visen et mytisk uttrykk for Annas opplevelse av egen situasjon. Anna bruker dyremetaforer for å beskrive sin opplevelse av å være i pakt med naturen og tilsvarende fjernt fra kulturen som hovedbygningen og fru Berg representerer. Forbindelsen til det mytiske og det spesifikt norrøne kommer til uttrykk også i rimmønstret. Alliterasjon, rimteknikken i eddadiktingen, er det framherskende rimet sammen med enderim som kom inn med balladene. Eksempel på alliterasjon i de to første linjene er Fugl - furukvist, klagelig – kvæde. Slik trekker Ibsen linjene tilbake til eddadiktingen i visens form.

Når Ibsen velger å åpne dramaet med Anna som synger en vise om sin egen situasjon, antyder han folkevisens viktige funksjon i dramaet fra første dialog av. Samtidig viser denne første replikkvekslingen den store avstanden det er mellom de som bor i de to husene på gården. Slik får vi umiddelbart anskueliggjort den situasjonen Anna beskriver i visen. Det at Ibsen omtaler seg selv som en beskjeden fugl som synger i siste strofe av prologen, kan være tenkt som en hjelp for publikum til å forstå fuglemetaforen Anna bruker straks etterpå.

¹⁶ Solberg viser til at man må anta at mange danske og svenske viser har opphav i Norge. Visene vandrer og nye varianter oppstår. Derfor kan man i dag snakke om en felles nordisk visearv (Solberg 1999:70 - 107).

For teaterpublikummet forsterkes det visuelle førsteinntrykket av modernitetens tilstedeværelse på gården også auditivt. Annas folkelige vise eller nystev ¹⁷ avbrytes fire ganger av stemmen fra hovedhuset som ikke hører og ikke forstår Anna og den viktige handlingen hun holder på å utføre som del av gårdens tradisjonelle, og derfor nødvendige handlinger. Fruen oppnår også å få Annas stemme til å stilne. Hun ”fortsetter nynnende sit Arbeide” (HIS :373).

Etter Annas selvkarakterisering, uttrykt gjennom strofene hun synger, lar Ibsen stesøsteren Juliane beskrive Anna. Juliane forklarer Annas underlige oppførsel med at hun lever i et muntlig traderende miljø hvor kulturen overføres fra den ene generasjonen til den andre. Samtidig uttrykker hun en nedlatende holdning til den gamle tradisjonsbæreren og det han formidler:

Juliane. Det er den Gamles tossede Snak som er Skyld i det Hele. –

Derinde sitter jo det gamle Menneske hver evige Aften og fortæller hende Eventyr saa at hun tilsids troer at see Alfer og Nisser og Hougfolk ved høilys Dag, - hvis han endda forstod at gjøre det saadan – poetisk, saa fik det gaae. –
Fruen. Og saa det gamle Skjærerede derover (*peger mod Bjælkehuset*) som han ikke paa nogen Viis vil give Slip paa; Gud veed hva det var for et Indfald af min salig Mand at sikkre ham Bjælkestuen paa Livstid, havde ikke den Omstendighed været iveien saa skulde jeg have ladet det rive ned for længe siden, -

Juliane. Ja, men Moder! Det vilde dog været Synd; den gamle Bjælkestue minder mig saa levende om Præstegaardene i de svenske Romaner, der findes ogsaa gjerne en eller anden Nisse, som gaaer igjen fra gamle Dage og en smuk ung Pige med et idealsk Navn, som Thekla eller Linda eller noget Sligt – uf det er kjedelig at jeg skal hede Juliane, det er saa almindeligt –saa--

Fruen. Naa, naa, -kom nå ikke med de Nykker igjen; - Du er smuk, og hva der er det vigtigste, Du er riig;- gaae nu ind for at see efter om Alt er i Orden. –

Juliane. Og for at pynte mig.

[...]

Fruen.(for sig selv) Riig? Ja Folk troe det ialfald, men; -- naa saa galt fat er det dog igrunden ikke endnu, og er først Forlovelsen offentliggjort saa følger Brylluppet snart efter, saa er han min svigersøn og jeg har ikke mer at frygte;--
(HIS :374-375)

¹⁷ Se oppgaven side 64 om nystev

Ibsen lar her Fru Berg utdype sin nedlatende holdning til tradisjonen og det gamle. Hun ønsker helst å rive alt ned. Samtidig får vi høre at sønnen, hennes mann, har sikret faren hjemmet så lenge han lever. Han har altså vist en ærbødighet eller respekt for sin far og det han står for. Selv om Juliane er uenig med sin mor, har hun et umodent romantisk syn på det tradisjonelle. Hun vil bevare huset fordi det minner om det hun har lest i svenske romaner. Også på dette punktet viser Ibsen sin etterrettelighet. Det finnes en svensk roman utgitt i 1836 hvor de to hovedpersonene heter Thekla og Linda (HIS 1K: 400).

Gjennom denne replikkvekslingen mellom mor og datter ser vi at de begge står fjernt fra folkekulturen og føler seg høyt hevet over den.¹⁸ Fru Berg er opptatt av de ytre borgerlige konvensjonene, pikene må kle seg om. Påvirkningen fra den nye kapitalistiske økonomiens usikkerhet på den enkeltes livsholdning og verdisyn (Giddens 1997:50), kommer til uttrykk i fru Bergs siste replikk referert ovenfor.

Ibsen lar dermed publikum eller leser allerede i første scene få et klart bilde av datidens kulturelle situasjon i Norge. Byens ideer og tankeverden sprer seg utover landsbygdene, og de som står for tradisjonen, det genuint norske og folkekulturen, er på vikende front selv om de enda finnes. Motsetningene mellom de som representerer den gamle norske kulturen og de som representerer den borgerlige kulturen, er stor. To ulike syn på folkekulturen kommer klart til uttrykk gjennom mor og datter. Den eldste generasjonen er negativ og vil ha folkekulturen fjernet, mens den yngre vil ta vare på folkekulturen for sin poetiske og romantiske verdi. Juliane representerer dermed den urbane nasjonalromantiske holdningen eller den konservative kulturnasjonalismen. Samtidig uttrykker begge seg i en nedlatende overbærende tone om dem som er bærere av og representanter for den gamle folkekulturen. Dette er typisk for det moderne mennesket som har en sterk tiltro til det rasjonelle og fornuften (Giddens 1997:35).

I presentasjonen av fru Berg og døtrene er typene så forstørret at det gir assosiasjoner til det kjente eventyrmotivet den onde stemor, en klok manndatter og en kjerringdatter. Aarseth har

¹⁸ Fru Bergs holdning overfor Berg representerer en utbredt holdning den kondisjonerte klasse hadde til bondestanden. Per Meldahl (1983) siterer fra Hans Olaf Hansens behandling av litteraturen i 1840 årene, i litteraturhistorien fra 1862: "Adelen og Borgeren ser ikke længere ned paa Bonden som paa et andet Kreatur, men erkænder, at ogsaa han er nyttigt og vigtigt Medlem av Staten" (Kittang m. fl. 1985:135)

påpekt dette (se oppgaven side17). Også utgangspunktet for situasjonen, valg av ektemake er et vanlig eventyrmotiv i tillegg til at det er spesielt knyttet til sankthansnatt. Dette indikerer at de to jentene kan oppleves som hovedpersoner. Det gies dermed rom for at publikum kan identifisere seg med dem begge.

4.4 Andre og tredje scene - Tradisjonsbærerne

I de følgende scenene (HIS :375-382) presenteres Berg, Annas farfar, og forholdet mellom ham og henne. Berg er gammel og skrøpelig. Dette bryter med den nasjonalromantiske tendensen til å idealisere bonden og livet på landet. Desto sterkere må virkemidlet være tenkt fra Ibsens side, når han fremstiller den gamle bonden på gården slik. Det understreker bondekulturens lange tradisjon og dens svake stilling i samtiden, til tross for nasjonalromantikkenes hyllest av den samme. Samtidig står Ibsen i tradisjonen fra Wergeland når han velger å gi en slik realistisk skildring av livet på landet. Wergeland er bare mye mer politisk krass.¹⁹

Ibsen lar her Anna uttrykke eksplisitt det hun uttrykte metaforisk gjennom visen i første scene:

Anna. [...] Har Du ikke, fra jeg var ganske lille fortalt mig alt hvad Du har oplevet her – om salig Bedstemoder, og min egen Moder og det vi ellers havde kjærte; og det, som Du saaledes har fortalt mig, seer Du, det synes det mig som om jeg selv har oplevet, og saa de gamle Viser og Eventyr! Mangengang er det mig som om jeg selv havde været med, som om jeg selv havde siddet inde i Bjerget og seet og hørt på all den Herlighed Du har fortalt om, og naar De Andre derover ikke kan forstaae mig, og taler haardt til mig, saa – (kaster sig om hans hals) Bedstefader, Bedstefader jeg har Ingen i Verden uden Dig –

Berg. Si ikke det Barn! Saalænge den gamle Bjælkestue staaer, saa er ikke al Velsignelsen vegen ifa Gaarden her – derinde har Din fromme Moder sunget Dig i Søvnen indtil hun selv sov ind, der levede din Fader tilreds og glad indtil vi fik den nye Frue paa Gaarden, men saa var allting for smaat og for simpelt, saa skulde det nye Huus bygges op med pregtige Stuer og Høie Sale, saa døde din Fader og snart var det ingen Anden tilbage i Bjælkestuen end Du og jeg. -

Anna. Og den gamle Nisse paa loftet.

¹⁹ Wergelands skuespill *Hytten* og fortellingen *Husmannen på Mangelfjell* viser at det ikke er noen motsetning mellom realisme og romantikk, slik for eksempel Alnæs og Moi synes å mene.

Berg. Han vil holde sig til de gamle Tomter i det længste,
(HIS :379)

Vi ser her hvordan Berg og Anna representerer den førmoderne tradisjonelle kulturen (Giddens 1997:34). Gjennom farfarens fortellinger om fortiden og ved formidlingen av folketradisjonen holdes disse i ære samtidig som de fungerer som personlighets-konstituerende for Anna. Vi så i aktens åpning Anna som bærer av tradisjonen når hun hengte opp bjørkekransen og ved nystevet hun sang. For at vi skal oppfatte dette poenget, lar Ibsen Anna her uttrykke direkte det han viste gjennom bildet av Anna i åpningsscenen.

Senere i scenen, når Berg får vite at gården Birkedal skal gies som brudegave til Juliane og hennes forlovede, reagerer han sterkt og strever med å huske noe viktig han har glemt. Fortiden bærer i seg noe som er viktig for framtiden. Dette er andre gang det nevnes noe som er skjult og viktig rundt inngåelsen av ekteskapet mellom Juliane og Birk.

Vi har her sett at Ibsen helt fra begynnelsen og i løpet av de tre første scenene har etablert et norsk samtidig bondemiljø hvor han presenterer Anna og Berg som lever i et autentisk førmoderne samfunn hvor den folkelige nasjonale kulturen lever med sine mange uttrykksformer. Samtidig understrekes det hvordan Annas personlighet og væremåte formes av tradisjonen. Vi ser det både ved at hun settes opp mot de to kvinnene som er fremmede for folkekulturen og ved hennes ærbødighet og hengivenhet overfor farfaren. De to kvinnene i hovedhuset og deres holdninger til tradisjonene på gården er også blitt presentert.

Ibsen lar alle personene bli karakterisert både implisitt gjennom ord og handling, men også eksplisitt ved selvkarakterisering i forhold til hvordan de forholder seg til tradisjonene. Slik skal den våkne tilskueren ikke være i tvil om de ulike personenes forhold til folkekultur og folketradisjoner.

4.5 Fjerde scene - De moderne

Fjerde scene er en dialog mellom mor og datter og tjener til å vise Annas funksjon som tjenestejente på gården. Hun er den som skal dekke tebordet. Samtidig understrekes det borgerlige, vekten på det ytre og det å forstille seg. Praten mellom mor og datter går uavhengig av at Anna er til stede:

Juliane. (retter på sit Haar) See Moder, sidder det nu rigtigt?

Fruen. Ja, vær du ganske rolig.

Juliane. Gud, - Moder! Hvor mit Hjerte banker, - jeg er saa beklemt.

Fruen. Men du er vist ogsaa altfor sterkt snøret, Barn!

Juliane. Uf nei, det kommer naturligviis ikke deraf; en ung Pige maa jo altid være saadan benauet naar hun venter sin Kjæreste, især i begyndelsen.

(HIS :382-383)

I scenen kommer det fram at Juliane synes Birk er kjedelig og at hun egentlig ønsker forlovelsen utsatt fordi hun har andre ”erindringer”. Det avvises straks av fru. Igjen blir det dermed gjentatt for tilskueren at det er fru. som står bak forlovelsen, og at den er viktig for henne. At det skal serveres te, understreker den urbane kulturen.

Også i denne scenen synger Anna. Her står det i sceneanvisningen at Anna nynner en folkevis mens hun ”ordner Bordet i Forgrunden”(HIS :382).

I tillegg til kulturkonflikten som er blitt svært tydelig markert, har tilskueren nå fått bekreftet at hun står overfor en romantisk komedie med kjærlighetsintriger, i tråd med hva en kan forvente seg ut fra dramaets tittel og sjanger. Det er også kommet fram at både Juliane og Anna, som bærende karakterer, er i en: ”spændingstilstand mellem et bevidst og umiddelbart ønske og et ubevidst, mere fundamentalt behov som gradvis kan afdekkes” (Larsen 2005:55). Juliane har ikke så lyst til å forlove seg med Birk, hun har et minne om en annen. Anna har uttrykt sin opplevelse av ensomhet både i sang og samtale med bestefaren.

4.6 Femte scene - Den igangsettende handling

Nå ankommer de to inviterte gjestene, studentene Birk og Jørgen. Det er særlig Jørgen som blir presentert i og med sin beundrende beskrivelse av vennen Julian Paulsen som han har invitert med. Vi hører at han, som sin mor og søster også er opptatt av det ytre. Han er opptatt av å få være en av Paulsens venner. Samtidig fungerer scenen til å karakterisere Juliane ytterligere. Hun lar seg også imponere av de ytre statustegnene Julian har. Birk virker ikke like begeistret. Annas avstand til Juliane og hovedhusets verdier understrekes ved at hun ikke er interessert i Jørgens forhåndsomtale av Paulsen. Hun orienterer seg derimot umiddelbart mot Birk. I sceneanvisningen står det. ”Anna vil gaae ind i Huset, men ved lyden af Birks Stemme standser Hun og betragter Ham ufravendt” (HIS :384):

Julian... der er en Ven i Farvannet som ikke er indviet i Hemmeligheden, saa—
 [...] en som jeg har bragt med, en prægtig Fyr; aa ja – du kjender ham vist af
 Bladene, Juliane! det er Kritikeren Julian Paulsen, - Han er meget bekendt derinde i
 Christiania. Det er ham som er Stifteren af Selskabet til Norrønaturungens Restitution –
Fruen .Saa, - det er kanskee en Slags Maadeholdsforening?
Birk. Aa nei, maadeholdent kan det vel ikke saa egentlig kaldes –
Jørgen. Nei, ser Du – det er en Forening som virker for – for – ja, det er ikke saa godt
 at forklare førend Selskabet har faaet sit Program istand.
Birk. Ja det er nok der det kniber!
Jørgen. Aa Snak! Det er et Smørrebrød for Paulsen – det har han selv sagt. Hør du,
 sagde han engang, - for han og jeg er Duus, vi gaa mangen gang Arm i Arm og røger
 vor Cigar, - ikke sandt Birk?
Birk Jo, det forstaaer sig.
Anna (som imidlertid har nærmet sig Birk, rækker ham Haanden) Jeg vil ogsaa sige Dem
 velkommen.
Birk (overrasket) Aa jeg beer - - -
Fruen Men Anna dog!
Birk. Jeg lagde sandelig ikke Mærke til, - -Det er formodentlig ogsaa en af Familien?
Fruen. Min Stedatter. (hvidskende) Stakkels Barn, hun er ikke altid saa vel forvaret. (til Anna)
 Gaae hen og pas Dit Arbeide. –
 (HIS :385-386)

Jørgen avleder pinligheten ved at Anna brøt inn i samtalen ved å fortelle at den ventende vennen også er dikter selv om han ikke har utgitt noe enda: ”men Alle ere enige i at det vil blive noget Udmerket, naar det først kommer”(HIS :387). Det er særlig i omtalen av Julian som dikter at Juliane er interessert: ”Digteren! Hvad? Er han ogsaa Digter? [...] Nei men det er dog interessant – ” (HIS :387).

I første scene hørte vi at Juliane er glad i å lese skjønnlitteratur. Juliane er altså åpen for og interessert i diktning selv om hun synes å ha et sentimentalt forhold til den.

4.7 Sjette scene - Det moderne og førmoderne mennesket

Etter å ha blitt presentert av Jørgen i forrige scene, blir Julian introdusert ved at han står ved stakittet og betrakter de andre: ”Paulsen kommer fra Baggrunden, standser ved Porten og seer efter Birk og Juliane” (HIS :388). Slik knyttes han rent visuelt mye sterkere til det urbane enn de to andre studentene. Sceneanvisningen ved deres ankomst i den foregående scenen er: ”Birk og Jørgen kommer fra Baggrunden med Randsler paa ryggen” (HIS :384).

Jeg velger å gjengi nesten hele denne scenen fordi den gir en tydelig karakteristikk av Paulsen samtidig som den beskriver noe vesentlig i forskjellen mellom de to kulturene. Mens Paulsen står bak stakittet introduserer han seg selv:

Paulsen [...] naa, det maa være nogle gemytlige Mennesker her paa Gaarden, - oprindelige rimeligviis og uden Reflexion, - men lad gaae – Oprindeligheden – det – det Primitive her jo ogsaa sin Berettigelse det er ialfald Nationalt – og – Men hvis jeg nu kommer her og ved mit mørke sønderrevne Vesen bringer en Misklang ind i dette stille huuslige Liv, og at det vil skee, det er jeg næsten vis paa –
(*Anna kommer med en Theemaskine som hun sætter paa Bordet.*)
Paulsen (vedblivende) Det er maaskee bedst at jeg lister mig bort igjen mens det endnu er Tid; - men see der, en ung Pige og et opdækket Spisebord, - lister jeg mig bort, saa kommer jeg til at anrette Ulykke paa et andet Sted; thi jeg veed jeg kan ikke undgaa min skjebne, - altsaa det er afgjort – jeg bliver; - tys – hun synger – ah – jeg er vis paa det er den rene uforfalskede Klang fra Graneskoven. (*lytter*)

Anna. (nynnende uden at bemærke ham)

” I Lien er hundrede Fugle smaa,
Men ingen af dem er min Mage,
Og derfor maa jeg sidde i Lyngen graa
Og sørge de lange Dage.”

Paulsen. Ingen – ingen er Deres Mage siger De? – Saaledes gaaer det ogsaa mig. Aa Herregud, Jomfru! Syng dog et Vers til, blot et eneste!

Anna. (Betragter ham med et halvt Smiil)

Hm, nei, jeg vil ikke synge mer.

Paulsen. Jeg er ogsaa en saadan graa Fugl, som Ingen kan blive klog paa; jeg staaer ogsaa alene.

Anna. (vender sig fra ham og vedbliver sit Arbeide)

Gaae ind – gaae ind – der er de Andre.

Paulsen (afsides) Atter et Væsen, som min Nærværelse har forstemt; - Skal jeg gaae ind, eller, - jo, jeg troer jeg gjør det. -(*retter paa sin Paaklædning*). Hvis jeg var forfængelig, saa vilde jeg finde at det i min Stilling er ret interessant - saalædes at lade sig præsentere af sine Venner, forinden man selv fremtræder. - Naar da Forventningen er spændt og man træder ind, saa støder den ene til den anden og hvisker: ”Er det ham? Er det ham? - et aandrikt Ansigt! - et skarpt Blik – noget melankolsk – men interessant – forbandet interessant – man kan strax se, at –” Naa, der komme de nok!
(HIS :388-390)

Allerede ved Julian Paulsens inntreden på scenen latterliggjøres hans selvopptatthet og opptatthet av å uttrykke seg i filosofiske vendinger. Det filosofiske koples sammen med hans forenklete og nedlatende syn på mennesker som bor på landet. Begrepene ”refleksjon” og ”interessant” var moderne og ble behandlet filosofisk av for eksempel Søren Kirkegaard. Paulsen har flere karaktertrekk som forbinder ham til estetikeren slik han er beskrevet av Kirkegaard i *Enten - Eller* (HIS 1K: 402 – 405). Paulsen blir presentert gjennom sine første setninger på samme måte som fru Berg og Juliane, ved sin nedlatende holdning til landsbygda.

Jeg har ovenfor nevnt fru Berg og Juliane som representanter for det moderne og den bykultur som holdt på å fortrenge den gamle norske folkekulturen. Med rollene Jørgen Kvist og Julian Paulsen, studentene som kommer fra Christiania, utdyper Ibsen skildringen av det moderne urbane mennesket. Særlig Paulsen er sterkt karikert, men ved overdrivelsen i karaktertegningen kommer kontrasten til de gamle verdiene og den gamle kulturen tydelig fram. Han reflekterer kun over seg selv og det inntrykk han eventuelt gjør på andre. Viktigheten av å bli likt av andre understrekes.

Slik synliggjør Ibsen den endringen Giddens mener skjer i overgangen til det moderne. Sosiale relasjoner er ikke lenger knyttet til nærhet i tid og rom. Nødvendigheten av å knytte personlige bånd for å skape stabile sosiale relasjoner gjør at kravet til intimitet øker (Giddens 1997:76). Mangelen på opplevelse av sammenheng og tilhørighet gjør også at refleksiviteten endrer seg. Fra å dreie seg om kontinuitet og tradisjoner slik Ibsen viser det hos Anna i første og tredje scene, blir refleksivitetens subjekt ens eget selv. Refleksiviteten får en egenverdi fordi handlingene ikke lenger begrunnes i tradisjon, men må argumenteres for av den enkelte (Giddens 1997:34-35). Dette viser Ibsen i rollen Paulsen. Vi ser det allerede i Paulsens replikker sitert ovenfor. Det blir forsterket videre i samme scenen og i den påfølgende syvende scene.

Annas høflige, men bestemte avvisning av Julians spontane ønske om intimitet, understreker deres tilhørighet til henholdsvis det førmoderne og moderne. Ønsket om, og behovet for intimitet oppstår hos det moderne mennesket fordi de sosiale relasjonene er flyttet ut av de lokale interaksjonssammenhenger (Giddens 1997:24). Fordi Anna lever i det tradisjonelle, reagerer hun derfor på hans uforbeholdne tilnærming. For henne blir han ikke interessant fordi han representerer noe fremmed (Giddens 1997:78). Samtidig fremstår ikke Anna som underlegen, men uttrykker tvert imot en ontologisk sikkerhet (Giddens 1997: 77) i møtet med og avvisingen av Paulsen.

Det er Annas sang som er innfallsporten til Paulsens kontakt med henne. Som i første scene kan også innholdet i denne strofen sees som et uttrykk for Annas følelser. Den peker tilbake til femte scene, der hun tok kontakt med Birk, men ble ekskludert av fru Berg. Anna opplever at hun er fremmed også i forhold til de to nyankomne studentene: Birk svarer hennes håndtrykk og velkomstord med en tom høflighetsfrase: "Aa jeg beer - -" (HIS :386). Når Ibsen lar Paulsen umiddelbart oppfatte at Anna synger om seg selv, er det en ytterligere hjelp til

tilskueren eller leseren til å forstå at Anna selv dikter det hun synger. Paulsen vender imidlertid straks oppmerksomheten mot seg selv [...] ”Jeg er ogsaa saadan en graa Fugl, som Ingen kan blive klog paa; jeg staaer ogsaa alene” (HIS :389).

Som i første og fjerde scene synger Anna her mens hun arbeider. Sangen er ikke beregnet for tilhørere. Formen og innholdet som Ibsen har gitt Annas to sanger, stemmer overens med hvordan stevdiktningen blir beskrevet. Folkloristen Olav Bø forteller at særlig ungjenter på landsbygda på 1800-tallet diktet stev under arbeidets gang. I en gitt situasjon kunne hvem som helst lage et stev på stående fot (Bø 1964:21). Stevdiktning var svært utbredt i bygder hvor folkevisene sto sterkt. Han beskriver noen stev som: ”den såre lengt og den tærande sorg som bryt fram og liksom fylder dei unge med ei tyngande ”Weltschmerz”” (Bø 1964: 43). Bø sier videre: ”det er noko gripande ved den måten dei (steve) berrlegg hug og tanke (Bø 1964:50). Kjennetegn på nystev er at de er lyriske, har enderim aabb og vokalrim, og at hver strofe er en avsluttet enhet (Bø 1964:9). Jørgen Moe skriver i forordet til sin visesamling fra 1840 at særlig stevet: ”have krav på Oppmerksomhed fordi stevene er at betragte som en levning af den Improvisasjon, gennem hvilken Fædrene med Lethed og Kraft utladede sit livfulde Indre” (Bø 1964:57).

I første scene er det Annas opplevelse av ensomhet i forhold til stemor og stesøster hun synger om. I denne scenen er det ensomheten i forhold til andre unge. Opplevelsen av mangel på gjensvar hos Birk gjør at ensomheten forsterkes. Ibsen lar dermed bruken av stev bli en integrert og utdypende beskrivelse av Annas personlighet samtidig med at stevene gir et utfyllende bilde av hvordan nystevdiktningen fungerte i folketradisjonen.

4.8 Sjuende og åttende scene - Kulturnasjonalisten

I syvende og åttende scene (HIS :390-401) er det Paulsen og miljøets dyrking av ham som beskrives. Paulsen er det selvfølgelige midtpunkt med Jørgen, Juliane og fruene som interesserte tilhørere. Birks korte kommentarer markerer derimot avstand til Paulsen og det han står for. Paulsen ser på det nasjonale som primitivt og vilt: ”..det nationale, det- det primitive Liv kommer tilsyne befriet for alle bånd” (HIS :392). Da han begrunner sin interesse for naturen med den naive troen på de underjordiske veseners eksistens, dukker nissen opp som et motbevis på det han sier. Ibsen har forberedt publikum på nissens komme. Juliane nevner nissen allerede i andre scene, men da som noe romantisk hun har lest skal finnes i gamle svenske prestegårder (se oppgaven side 56). I tredje scene nevner Anna nissen som en

likeverdig og reell person som bor i bjelkehuset sammen med bestefaren og henne selv. De tre tar vare på de gamle tradisjonene (se oppgaven side 58). Nå erfarer publikum nissen som en realitet, slik Anna gjør det. Ved å bringe nissen inn på scenen bryter Ibsen den realistiske illusjonen han har skapt fram til nå:

*Paulsen....*hvad der gjør mig Naturen saa tiltrekkende er de gaadefulle Væsner
hvormed Folkekulturen believer den.

(Nissen stikker Hovedet frem i Loftslugen paa Bjælkehuset.)

Juliane. Ja ikke sandt? Det samme sier jeg ogsaa.

Paulsen. Jeg for min Part betragter nu Nisser og Hougfolk og Sligt som symboliske
Begreber hvormed de gode Hoveder i gamle Dage udtrykte deres Ideer som
de ikke kunde gjengive med den rette videnskapelige Betegning; see, derved
bliver nu Naturen saa interessant – saa filosofisk betydningsfuld.

Birk. Aa Vrøvl!

Paulsen. Ja jeg veed det er en dristig Tanke, men det er en Egenhed med mig at tenke dristigt –
jeg kan ikke hjælpe for det. –

Juliane. Ja poetisk er det ialfald det ved Gud! –

Birk. Ha, - det er en - en Gaas!

Paulsen til *Juliane*

[...]Hvad vare vel Sagnene og Eventyrene naar ikke vi som – som have faaet
poetisk Øie forstode at lægge noget Betydningsfuldt – noget Filosofisk i dem, som -

Nissen. Ho, ho, ho, ho! *(han forsvinder.)*

Paulsen og Juliane (forskrekkede). Uf – hvad var det!

Jørgen. Ha, ha, ha, ha! Tag Dig i Agt, Paulsen!

Birk. Hvem ved om det ikke var Nissen selv; den gamle Bjælkestue seer ud til alleslags!

(HIS: 394 -395)

Her harselerer Ibsen med den nedlatende holdningen akademikere og intellektuelle diktere har til folkekulturen. Paulsen formulerer et kulturnasjonalistisk syn (se oppgaven side 5). Anna reagerer med sinne på de andres samtale og for første gang tar hun ordet:

Anna. *(der med Opmerksomhed har lyttet til Samtalen udbryder heftigt)*

Ingen skal tale mer derom – Ingen – de skal tie stille – Allesammen – jeg vil det -

[...]Ingen maa spotte over den gamle Bjælkestue der – jeg vil det ikke –

(peger paa Paulsen)

Jeg forstaaer ikke Alt hvad han der har sagt – men noget Godt kan det ikke være - det føler jeg

[...] *(hviskende idet hun lægger Haanden paa Panden).* Der kan Ingen forstaae hvorledes jeg

har det, - her skjønnede ikke at det de lee ad er mig mere værd end Alverdens Guld.

(gaaer ind i Huset.)

(HIS :396)

Intensiteten i Annas utbrudd understreker det Ibsen allerede har vist fra første scene av gjennom Annas handlinger og ord og ved fru Bergs og Julianes omtale av henne. Anna er representant for den gamle og genuine norske folkekulturen. Hun har et intimt forhold til det bestefaren har tradert av forestillinger, eventyr, sagn og viser. Nissen og de andre underjordiske vesenene hører til i hennes religiøse førkristne kosmologi (Giddens 1997:77). Dette er andre gang Anna bryter inn i de andres samtale. Hun uttrykker seg direkte, uten omsvøp. Hun markerer avstand ved å kalle Paulsen ”han der”. Også denne gangen er det Jørgen som avleder den upassende avbrytelsen: ”Det er Bedstefarens Eventyr som har gjort henne forstumlet i Hovedet; - men for at komme til noget Andet, - jeg syntes her blev talt om Punsch, - ialfald skulde jeg foreslaae at vi fik noget at styrke os paa inden vi gjæste Sancthanshougen –” (HIS :397).

Med Paulsen utdyper Ibsen den overlegenhet og avstand moderniteten har til naturen og folkekulturen. I forhold til det nasjonale vektlegges formen og ikke innholdet. Med Paulsens besøk på gården, vil jeg hevde at Ibsen vil vise hvilken mangel på respekt den romantiserende bykulturen har i møtet med den genuine norske bygdekulturen. Michael Meyer ser Paulsen som en latterliggjøring av: ”den overdrevne begeistring for alt som var nasjonalt, beundringen for det rustikke, bare fordi det var (eller syntes å være) ubesudlet av dansk eller svensk innflytelse” (Meyer 2006:102). Det har vært foreslått at skikkelsen er en harselering over Wergeland (HIS 1K:358). Jeg antar det var mer nærliggende å bruke levende modeller. Welhaven mente for eksempel, som Paulsen, at det var den dansk-orienterte eliten som representerte nasjonens bevissthetsliv, og som måtte styre den unge staten. Folket levde i en slags ureflektert naivitet (Gudleiv Bø 2000:27). Folkekulturen måtte bearbeides og kultiveres for å kunne yte nasjonen sitt potensial. Den ga råstoffet, men måtte omstøpes til europeiske elite-kulturelle sjangerer (Bø 2000:29).²⁰

²⁰ I Arne Løchens biografi om Welhaven (1900) refereres et sitat av Henrik Steffens som han skal ha uttalt til Welhavens gamle lærer Lyder Sagen i forbindelse med striden om professorutnevnelsen i 1840 mellom Welhaven og Wergeland: ”I Kristiania vil de ikke have Welhaven til professor i filosofi. Han taler jo filosofi” (315). Steffens egen reaksjon på dette skal ha vært at ”en som førte en saa aandfuld samtale, var efter hans mening filosof”(Løchen 1900:315). En slik karakteristikk viser at Paulsen har en viss likhet med Welhaven. Hans bruk av tyske ord og vendinger peker mot det samme.

Punsj blir første gang nevnt i denne scenen, og er til stede på scenen fram til og med tolvte scene. Punsjen har også en sentral rolle i nattens hendelser. Punsjdriking tilhører borgerskapet, men drikking av rusholdig drikke har tilknytning til tradisjonene rundt sankthans. Til tross for mangel på skriftlige kilder fra Norge knyttet til sankthansnattens ritualer og feiringer, skriver folkloristen Ørnulf Hodne at det ikke er noen ”tvil om at de gamle nordmennene feiret jonsok med samvær og jonsmesseøl” (Hodne 2000:120). Vi kan dermed anta at selve sammenkomsten med sønnen som kommer hjem fra byen for å feire kvelden, og punsjdrikkingen, har rot i gammel tradisjon.

4.9 Niende scene – Anna og nissen

Første gang nissen viser seg, er det Paulsens ord som maner ham fram. Nissen stikker hodet fram og roper ”ho ho” for å bli hørt. I niende scene er det Anna som gjør at han blir synlig: ”Det foregaaer noget Besynderligt ved mig i aften; men hvad det er, - det veed jeg ikke; - saaledes har jeg aldrig været tilmode før” (HIS: 401). Ved disse ord viser nissen seg i loftsluken, mens Anna fortsetter sin replikk: ”Det er ligesom naar jeg længe har gaaet og grublet over en gammel Vise og pludselig troer at erindre den;[...].” (HIS:401).²¹ Denne gangen er nissen stille når han stikker hodet fram. Det kan virke som om Ibsen, ved å forbinde Anna med nissen på denne måten i en egen scene vil vise at nissens eksistens er en del av hennes egen bevissthet.

Den gamle gråkleddede fjøsnissen med rød lue kan sees som en etterlevning av en gammel forfedrekult, hvor nissen er uttrykk for den som ryddet gården og ble hauglagt der (Hodne 2000:142). Han kan dermed sees som et uttrykk for selve tradisjonen og slektstilhørigheten. Nissen eller haugbonden blir av Hodne beskrevet som en godlynt, munter og årvåken røkter av gården, men han kan også være hevngjerrig og volde skade om han ikke respekteres (Hodne 2000:143). Vi har allerede blitt presentert for hans årvåkenhet og munterhet. Det negative aspektet ved nissen kan forklare Annas reaksjon på Julians benektelse av nissens eksistens i syvende scene. Han krever respekt.

²¹ Denne replikken minner sterkt om Margits replikk i *Gildet på Solhaug*. I det hun har sunget en bergtakingsvisen lærte som barn sier hun: ”Der er noget deri,- jeg ved ikke selv,- der er noget som jeg aldri kunde glemme; der er noget, som mægtig fylder min hu,- som jeg aldri forstod,- som jeg grubler på endnu” (HU3:45). I det samme forstår hun visen på en ny måte. Hun ser seg selv som den bergtatte og Bengt som bergekongen. Hun får dermed en ny innsikt om seg selv. Det samme vil skje med Anna i femte scene i neste akt, og da som del av nissens plan.

Flere forskere har allerede pekt på likheter mellom Puck i Shakespeares *En Midtsommernattsdrøm* og nissen (HIS 1K: 405,407). Jeg velger derfor å ikke gå nærmere inn på det i det følgende.

4.10 Tiende scene - Nissen griper inn i handlingen - myten som middel

I det Anna går inn til bestefaren, trer nissen fram på scenen i kostyme helt i overensstemmelse med folketradisjonen. Han framsier en lang monolog i bundet form, noe som fjerner ham fra det realistiske, samtidig som ordenes meningsinnhold forsterkes. Formen på monologen er knittelvers (HIS 1K:407). Knittelen ble forbundet med folkediktning og var den andre hovedformen av det såkalte folkeverset, ved siden av folkeviseverset (HIS K1:311). Ibsen knytter slik selve formen i nissens tale til folkediktningen.

I den første delen redegjør nissen for hvordan midtsommernatt feires av bønder og er en nasjonal festdag. Motivet fra åpningsbildet med bruk av bjørk taes opp igjen når Ibsen her lar nissen si at bjørkeriset denne natten dufter i bondens stue. Nissen forteller om sin rolle på gården, og om at midtsommernatt er hans festdag, da han besøker sine underjordiske venner. Dette må publikum oppleve som belæring rettet direkte til dem. Nissen bryter dermed teaterillusjonen. Alle opplysningene nissen gir er riktige i forhold til tradisjonen (Hodne 2000:120-124).

Nissen omtaler sankthansnatten som midtsommernatt, den førkristne benevnelsen.²²

På den måten peker Ibsen på at nissen selv og sankthansnattfeiringen stammer fra førkatolsk og dermed fra norrøn tid. De representer dermed det genuint nasjonale. Mot slutten av monologen gjør Ibsen nissens forbindelse til det norrøne helt eksplisitt når nissen henter urten og sier at den stammer fra rester av Suttungs mjød som Odin sølte på utsiden av Valhall. Her viser Ibsen at han har det samme historiesynet som Wergeland. Wergeland fokuserte på kontinuiteten mellom det norrøne og samtiden. ”Han skrev dansketida nærmest ut” (Bø 2000: 25). Ibsen hadde våren 1851, skrevet et innlegg mot Welhaven til forsvar for mytens plass i

²² For en moderne leser gir nissens betegnelse konnotasjoner til Shakespeares eventyrspill. *En midtsommernattsdrøm* hadde en renessanse i det tyske og nordiske teateret i romantikken. Det fantes både en tysk og dansk oversettelse utgitt tidligere i århundret. Ibsens teateropplevelse i Dresden kan også ha virket inspirerende på ham (HIS 1K:357).

den nasjonsbyggende litteraturen (se oppgaven side 35). Her ser vi at Ibsen benytter en norrøn myte i handlingen.²³

Jeg vil først ta for meg første del av monologen:

*Nissen (stiger ned og kommer frem; han er graakledt med rød Hue paa Hovedet, -
Han børster Støvet av sine Klæder og strekker Skjortekraven iveiret).*

Midtsommernat er Høitid for Alle;

Da er det Fest for Nissen med,

Da skal Enhver i de lysgrønne Sale

More sig lystigt det bedste han veed.-

Hængebjerkriset i Bondens Stue

Dufter saa deiligt i Kveldens Stille,

Pyntet staaer selv den fattigste Tue

Med Urter smaae og med Blomster vilde.

- Nissen er flittig det lange Aar;

Han færdes paa Loft og han færdes i Kjelder,

I Stalden er han fra Dagen hælder, -

Han maa jo vogte den gamle Gaard: -

Men Midtsommerkveld er hans Fæst, som sagt

Da klæder han sig i sin Høitidsdrakt,

Saa gjæster han Venner og Slægt og Frender

Der boe i Haugen, hvor Baalet brænder;

Deroppe tumble sig Menneskets Børn,

De synge og danse i Krat og i Tjørn;

Men faa kun veed at de Vætter smaa

I Hougen sidde og see derpaa.

(Han tager et stort Lommeuhr frem)

(HIS:402)

Dette er første og eneste gang Ibsen gir en beskrivelse av hvordan en rolle i dramaet skal være kledt.²⁴ Vi ser at Ibsen følger folkloristikkens beskrivelse av skikkelsen slik den er omtalt ovenfor. At han trekker et lommeur fram knytter ham til samtiden. Ibsen sier med det at vel er han gammel, han må børste av seg støvet, men han lever i beste velgående i folkets forestillingsverden i bygdene. Ibsen understreker at nissen er godlynt og munter hver gang

²³ Allerede i første scene så vi Ibsen knytte fobindelse til det norrøne med rimmønsteret i Annas sang. (oppgaven side 55)

²⁴ Wergeland gjør det samme i sin sidetekst når Huldra trer inn på scenen i *Fjeldstuen*. (Wergeland 1848:6).

nissen har en replikk. Videre i monologen står det at nissen snakker ”fornøiet”. Alnæs har pekt på dette aspektet ved nissen (Alnæs 2003:93-94). I min tolkning blir nissens gode humør et uttrykk for Ibsens overskudd og glede ved å harselere med sine kulturpolitiske motstandere, i tillegg til at det er et element ved nissen som får rett oppmerksomhet i folkloristikken.

Jeg ønsker å vise at de siste strofene i nissens monolog gir ham og myten han nevner, en grunnleggende betydning ikke bare i dramaturgien, men også i forhold til et dypere tolkningsplan. Samtidig vil jeg, i tredje akt, vise at nissens handling her har en funksjon som stemmer overens med tradisjonen:

Men bi! Der falder mig noget ind –
Ikveld jeg kunde dog litt dem drille;
Nissen har altid et fiffigt Sind
Saasnart det gjælder et Puds at spille. –
(gaaer ind i Haven og kommer strax tilbage med en lille Blomst i Haanden.

Der voxer en Urt på hvermands Sti,
Den eier saa sælsomme Kræfter –
Men faa er kun de, som søge derefter,
De Fleste gaae den uagtsomt forbi.
Den spilde frem af Suttungs Mjød
Som Odin spilde ved Valhals Porte,
Og hvo, som smager dens Saft saa sød
Hans Blik for det ydre Skin er borte;
(presser Saften af Planten i Bollen.)

De Taager der har sig for Synet lagt
Vil klares i Drømmenes spillende Flamme;
Da føles med Sandhet den indre Magt -
Der raader i Sjælens forborgne Kammer;-
Men den, som har Intet at grunde over,
Han vandrer i Blinde som ellers og – sover!
(bukker og forsvinder i jorden.)
(HIS:403)

Det er i den norrøne myten nissen her knytter sin handling til, jeg mener det er mulig å finne nøkkelen til forståelsen for eventyrkomediens dypere mening. Myten nissen refererer til forteller hvordan Odin ble gud for ditekunsten og samtidig, ved at han sølte noe av mjøden utenfor Valhalls porter, gjorde at menneskene fikk del i den samme evnen. P. A. Munch forteller at Odin måtte skaffe seg Suttungs mjød, fordi de ”som drikker av den blir en skald eller vismann” (Munch 1967:131). P. A. Munch sier videre at skaldene ofte hentet kjenninger fra myten om skaldemjøden: ”dikt og diktning kan kalles [...] Suttungs mjød” (Munch 1967:133).

For den som kjenner myten om Odin og Suttungs mjød, vil disse strofene om urten som vokste fram av Suttungs mjød, dermed gi nissens handling en helt ny, meningsfull og metateatral betydning. Nissen snakker om hvordan diktningen kan virke og hvordan den virker ulikt på ulike mennesker. Ibsen sier dermed gjennom nissen at de fleste ikke bryr seg om den gamle diktningen. De få som går inn i diktningens verden og trenger igjennom symbolspråket, mener han får ny innsikt og forståelse for de skjulte indre krefter i mennesket. Ibsen og nissen mener videre at de som ikke har en refleksiv evne, ikke vil oppfatte hva diktning kan formidle av dyp menneskelig kunnskap og forståelse. For dem vil ikke diktningen ha noen erkjennelsesmessig betydning.

Slik jeg ser det, er slutten av nissens monolog det første avgjørende vendepunktet i dramaet. Ibsen bruker en person som har sin eksistens i og med folketro og tradisjoner, og som dermed er et produkt av den mytiske tenkning, til å sette det eventyrlige i dramaets handling i gang. Han lar nissen dryppe ”dråper av diktning” ned i punsjen som skal serveres. Dermed har Ibsen selv på sin fordekte måte, den funksjonen nissen sier urten har i og med sin skriving av dramaet. Nissen har allerede brutt den realistiske teaterillusjonen i sjuende og niende scene, og han vil gjøre det i enda sterkere grad i videre i handlingen. Nissen henvender seg direkte til publikum og viser gjentatte ganger at det er han som står bak det som skjer videre i andre akt. Jeg mener derfor nissen, på aristofanisk vis, kan oppfattes som Ibsens synlige tilstedeværelse i dramaet, slik Hettner foreskriver (se oppgaven side 39).

Alnæs påstand om at nissen bare er et pussig innfall, et utslag av Ibsens dikteriske frihet, uten noen betydning for dramaets handling (Alnæs :93-94), mener jeg med dette må tilbakevises.

Vi ser at både folketro, folketradisjoner og det mytiske integreres i nissens monolog samtidig som han selv er en del av det samme. Den dikteriske frihet Alnæs nevner, kommer til uttrykk i måten Ibsen bruker den norrøne myten på. Jeg mener Ibsen her prøver å bruke myten slik han hevder den bør brukes i samtidsdiktningen. Han løfter den fram og bruker den på en reflektert måte (se oppgaven side 35). Ibsen setter her den norrøne myten inn i en ny kontekst og hans hensikt må ha vært at publikum skulle klare å forstå dette.

Ibsen er ikke den første som lar en av de underjordiske målbære dramaets ide. Wergeland gjorde det samme, mer direkte i *Fjeldstuen* (1848. Her tar Wergeland opp hvordan folk lures og lokkes til å forlate sine småbruk og husmannsplasser av mennesker som profiterer på det.

Wergeland la også handlingen til Telemark. I andre scene i *Fjeldstuen* trer huldra fram på scenen omgitt av ”blaa-agtig Lys”. Hun er skildret i følge tradisjonen: ”Hun er høi og slank, i grønligt Gevandt med et Sølvbælte og Sølvbaand i det lysblonde Haar” (Wergeland 1848: 6). Huldra sammenligner den store utvandringen til Amerika med Svartedauden. Utvandreragenten kaller hun: ”Orm, hidoversendt, / Folkets Blod at tappe! [...] Nidding, som i Dalens skjød/ bærer om den sorte Død!” (Wergeland 1848:8).

Ved å la en person fra folketroen representere dem selv, kan det synes som om både Wergeland og Ibsen anskueliggjør deres positive holdning til det folkelige.²⁵

4.11 Ellevte og tolvte scene – De unge finner hverandre

I ellevte og tolvte scene (HIS :404-413) drikker alle unntatt fruene av punsjen. Paulsen skåler ”for alle Sancthansnattens Aander” (HIS :405) og påkaller dermed nissen. Både han og Juliane synes punsjen er underlig. Paulsen tar Juliane ved armen og går på spasertur. Dette er stikk i strid med fru Bergs planer. Nissens handling får dermed umiddelbar virkning på handlingen innenfor dramaets fiksjon.

Deretter føres Birk og Anna sammen over punsjen (HIS :406-413). Med utgangspunkt i Birks spørsmål om hvorfor Anna ble så sint i åttende scene, kommer det fram at det var Birks lettvinte holdning til naturåndene som utløste hennes utbrudd. Anna samtaler åpent og svært direkte med Birk, uten noen av konvensjonene om blyghet som vi har sett hos Juliane. Birk forteller at han ikke har noen minner fra barndomshjemmet som han forlot i ni års alderen. Han ”faldt strax efter i en sterk Feber, Hjernebetændelse eller hvad det nu var – og da jeg stod op igjen kan jeg paa en vis Maade sige at jeg begyndte at leve forfra” (HIS :408). Deretter drikker de ”alle gamle erindringsers skaal” med hverandre.²⁶

Ibsen presiserer i sideteksten at Birk drikker godt av punsjen. Det kan synes som om punsjen straks har en virkning også på ham. Birkss forteller at han gjerne vil høre Anna fortelle eventyr hele natten: ”Du maa troe mig eller ikke, men jeg skulle ikke have noget imod om Du tog mig ved Haanden og førte mig gjennom de duggede Dale, gjennom Mark og Skov og

²⁵ Det er interessant at *Fjeldstuen* ble valgt som åpningsforestilling da Ole Bull åpnet sitt teater. Bull komponerte selv musikk til premieren. Det ble spilt fem ganger i januar 1850. (Gatland 2000). Det er derfor sannsynlig at Ibsen kjente til dramaet.

²⁶ Både Paulsens skål for alle sankthansnattens ånder og Birks skål, kan oppleves som frampek. I andre akt femte scene, er det sankthansnattens ånder som vekker de gamle erindringene.

gjennemlevede med mig alle de Eventyr som Sancthansnatten gjemmer” (HIS :410). Anna tar invitasjonen alvorlig:

Anna. Og det vilde du gjerne?

Birk. Ja intet heller –

Anna. Saa kan det ogsaa ske, dersom –

Birk. Nei virkelig!

Anna. Dersom du gaaer med det rette Sind til Hougen deroppe.

Birk. Saa, - og det er Du vis paa – har Du kanskee selv—

Anna. Sagnet sier det.

Birk. Ja ja, - da maa det jo forholde sig saa --

Anna. Men det maa være efter Klokken tolv.

Birk. Naturligviis; det vilde jo være uhøfligt at uleilige Hougfolket med visitter før Midnat.

Men Du følger dog vel med?

Anna. (*Anna træder nærmere og betagter ham opmerksomt*). Er det da ogsaa virkelig Dit Alvor.

Birk. (*lidt forundret men fremdeles spøgende*). Ja bevares! Hvor kan Du troe Andet

Anna. Og Du er ikke bange?

Birk. Ikke i Dit Selskab!

Anna. Godt, - saa skal jeg komme!

Birk. Hvad – hvorledes mener Du?

Anna. Jeg skal komme; - Godaften saalenge!

(*gaaer ind i bjelkestuen*).

(HIS :412)

I denne dialogen får vi høre at det er visse ritualer som må etterleves for å ta del i det som åpenbarer seg i sankthansnatten. Det krever rett innstilling eller sinnsstemning, det må skje etter klokken 24, og vi får høre at det kan være farlig. Dette er alt allmenne regler for hvordan kontakt med det overnaturlige kan oppnåes. Jeanette Sky (2003), Dr. art i religionshistorie skriver at i følge folketroen er alvene spesielt aktive rundt midtsommer. De lever både over og under jorden, i skogen og på usynlige steder som grenser opp til menneskenes verden: ”Å gå inn i alvenes rike skjedde alltid på eget ansvar, og man kunne ikke være sikker på å vende tilbake med verken helse eller forstand i behold” (Sky 2003:20). I følge P.A. Munch er alver også betegnelse på haugfolk eller huldrefolk (Munch 1967:85).

Mens Birk sovner kommer en spillemand, bønder og piker syngende over scenen på vei til Sankthanshaugen. De synger om at de på hjemveien vil gå to og to, da har de funnet hverandre (HIS :413). Melodien som ble sunget til premieren var en enkel, velkjent og

folkelig melodi: ”Å kjøre vatn og kjøre ved” (HIS 1K: 412). Jeg mener det er mulig å se dette innslaget som en anskueliggjøring av det allmenne ved det Birk og Anna nå har avtalt å gjøre, samtidig som det gir et frampek. Også de vil finne sin partner denne natten. Dette aspektet ved sankthansfeiringen kommer til uttrykk i dag med skikkene rundt jonsokbryllup eller barnebryllup som enda er utbredt noen steder på vestlandet. I følge Bø flyttes handlingene ned til barna når tradisjonene svekkes (Bø 1985:87). Hodne skriver at de lærde strides om opphavet til skikken. Noen mener det er rester av magiske riter for å fremme årsveksten (Hodne 2000:129). Denne lille realistiske scenen forbereder dermed det som skjer med de to parene i neste akt, samtidig som det er helt i overensstemmelse med tradisjonen.

4.12 Trettende scene – De som ”går urten uaktsomt forbi”

I den påfølgende svært korte trettende scene (HIS :413), ser vi at fru Berg og Jørgen ikke bryr seg om å gå ut og møte nattens mysterier. Jørgen vil ”saagu heller tilbringe den i Sengen”. Slik blir fru Berg, som lot være å drikke, representant for det nissen sier gjelder de fleste. De ”gaae den (urten eller folkediktningen) uaktsomt forbi” (HIS :403). Jørgen representerer da dem om hvem nissen sier: ”den som har intet at grunde over, han vandrer i Blinde som ellers – og sover” (HIS:403).

4.13 Fjortende og femtende scene – De som ”vandrer med tåket panne”

I fjortende og femtende scene kommer Paulsen og Juliane tilbake fra spaserturen. De går straks videre mot sankthanshaugen. Paulsen er opptatt av hvilket inntrykk han gjør på Juliane, og i filosofiske vendinger forherliger han naturen og ønsker å åpne seg for henne. Han assosierer seg med Heine og Byron (HIS 1K:410). Han opptrer konvensjonelt samtidig som han vil ”søke umiddelbarheten”: ”Tør jeg byde Dem min Arm!” (HIS :423). Også innholdet i replikkene viser at til tross for sin opptatthet og henførelse av naturen, vil Ibsen vise at student Paulsen står folketradisjonen fjernt. Han forteller han valgte seg huldra å forelske seg i siden hun var det mest nasjonale han kunne tenke seg, men etter å ha lest i et eventyr at hun hadde hale, kom han i konflikt med sitt estetiske jeg.

Her bryter Ibsen for første gang med det som er faktisk tradisjon. Han gjør det imidlertid for å understreke Paulsens inautentiske forhold til folkekulturen. Huldra er alltid den som tar initiativ og hører hjemme i sagnenes verden. Det er tydelig denne scenen er tenkt satirisk og komisk. Ibsen må ha hatt Hettners ord om den aristofaniske komikk med sine karikerte og komiske vrengebilder i tankene, når han skildrer disse to karakterene. Samtalen, formen og

innholdet blir ekstra komisk på grunn av den store kontrasten til Anna og Birks nære og rolige samtale i tolvte scene og de scenene som følger.

4.14 Sekstende og syttende scene – De som ”vandrers med klar panne”

I scenen med Anna og Birk presiserer sideteksten langsomhet og stillhet: ”*Anna kommer langsomt ud fra Bjælkestuen og nærmer sig Birk*” (HIS :424) som ligger og sover. Hun hvisker til ham: ”[...] Seer du – Maanen staaer høit paa Himlen, --- følg efter mig – jeg kjender Veien *gaaer langsomt mod Baggrunden*” (HIS :424).

Første akt slutter med at nissen igjen kommer fram: ”*Belysningen forandres og en dæmpet Musik høres*”(HIS :425). Ved disse sceniske virkemidlene skapes det en mystisk, overnaturlig stemning når nissen framsier sin korte monolog:

Der skride de frem på den duggede Sti
Mens Huldren sidder i graneli;
Hun synger og slaaer sit Langelegspil,
Og Skjaldene ligge og lytte dertil. -
Hist Nøkken reder sit grønne Skjæg
Ved Elvens Bred under Rogn og Hæg;
Og Alferne dandse i Orreholt,-
De kan ikke sove,- det er dem for koldt;
Jo jo! – I vandre i drømmenes Lande,
Og gaaer I med klar eller taaget Pande,
Saa har jeg jer dog i min Snare fat;
O, Nissen skal more sig godt i Nat!
(HIS :425).

Her presenterer nissen oss for naturåndene som nå befinner seg i menneskenes umiddelbare nærhet. Vi vet klokken er ved midnattstid. Ibsen lar nissen uttrykke forbindelsen mellom dikterne og det overnaturlige på en ny måte. I nissens forrige monolog ble vi minnet om at diktergaven er skjenket av Odin. Forbindelsen til det norrøne og mytiske repeterer Ibsen nå ved å bruke vikingtidens dikterbetegnelse, skald. Huldre er en velkjent skogånd som lokker unge menn til seg.²⁷ Nøkken er en vette som bor i elver og vann. (Munch 1967:83).

²⁷ I *Vinægers Fjeldeventyr* (1841) knytter Wergeland huldre og langeleiken til dikteren på samme måte som Ibsen gjør her. Huldres datter, Krystalline er dikterens genius. Langeleken og sangen hennes spiller der en viktig rolle. Når dikteren, Leondoton, (Wergeland) holder på å miste motet på grunn av kritikernes pågåenhet, er det Krystalline som overtaler ham til å fortsette å dikte (Wergeland 1841:40).

Ibsens beskrivelse av nøkken stemmer overens med det moderne folkloristikk sier om at nøkken kan vise seg med grønt skjegg. Det samme motivet bruker Ibsen i diktet Møllergutten (1849/50). Detaljen om at alvene danser i orreholt stemmer i følge P.A. Munch overens med tradisjonen. Munch viser til at det danske ordet for or og alv er det samme, elle, og at alvene holder til der (Munch 1967:29).²⁸ Ibsen sier her at de fire vandrer inn i de usynlige maktenes verden, og han sidestiller den med drømmens verden.

I monologens siste linjer trekkes linjer tilbake til nissens forrige monolog. ”De Taager som har sig for Synet lagt / vil klares i Drømmenes spillende Flammer;” (HIS :403) varieres her med ” Jo jo! – I vandre i Drømmenes Lande,/ Og gaaer I med klar eller taaget Pande,/ Saa har jeg jer dog i min snare fat (HIS :425).

Det kan synes som om Ibsen her knytter alle de underjordiske vesenene både til spesifikke naturfenomen og til drømmenes verden. Senere skal vi se at de som har opplevd sankthansnattens eventyr, at haugen åpnet seg, alle sier de har drømt. I dag er det en allmenn kunnskap at gjennom drømmene kommer vi i kontakt med det underbevisste dypere lag av vårt eget vesen. Nissen sier direkte at de som har drukket av punsjen nå går i drømmenes land. Det er klart for andre akt og møtet med de underjordiske i haugen på sankthansnatten. Det er mulig å oppfatte nissens avslutningsord som henvendt til publikum, i og med at Ibsen lar ham skifte personlig pronomen fra tredje person til andre person. I så fall er det både de dramatiske figurene og publikum, som skal begi seg inn i drømmenes verden.

4.15 Sammenfatning

Min lesning av første akt viser at det folkloristiske kommer til uttrykk på flere plan i dramaet. Både i hovedhandlingen, i små handlingsdetaljer, i replikkene, i miljøbeskrivelsen og i skildringen av Anna og Berg. Måten Ibsen lar det folkloristiske komme til uttrykk, på ulike nivåer og i ulike sammenhenger, stemmer helt med det tradisjonen sier. Ibsen knytter også samtidens tradisjoner til norrøn tid. Slik uttrykker han samme kulturhistoriske syn som Wergeland (se oppgaven side 5). Jeg vil hevde at mengden av folkloristisk materiale og

²⁸ Alnæs peker på en ”underlig detalj” som går igjen i 3 av Ibsens tidligste dikt. Både i ”Midnatstemning”, ”Aftenvandring i Skoven” og ”Møllergutten” sitter dikteren i et orrektratt når han snakker med et underjordisk vannvesen (Alnæs 2003:72). Hun kommenterer ikke dette videre. Ovenfor ser vi at orrektrattet er et bilde på at man er i nærkontakt med de skjulte kreftene. Derfor kan man lese det som et bilde på at dikteren er i inspirasjonens uforklarlige makt i orrektrattet.

måten Ibsen bruker det på i denne akten viser at Ibsen må ha hatt et nært og genuint forhold til folkevisene og folketradisjonene uavhengig av utgivelsen av skriftlige nedtegnelser av disse. Allerede nå mener jeg å kunne tilbakevise Bulls påstand om at Ibsen nødvendigvis ikke kunne ha kunnskap om ”hin grundtone, der klinger os imøde fra fjeld og dal” (HU 2:15-16).

I tillegg til å vise tradisjonens funksjon gir dramaet et bilde av den kulturelle situasjonen i Norge på denne tiden. Den gamle folkekulturen er på vikende front selv om den enda lever. Det nasjonale er blitt mote. Nye sosiale klasser, småborgerskapet, representert med Paulsen, og bondestanden, representert med Birk, er blitt studenter. Den moderne livsholdning og mentalitet har fått fotfeste, og modernitetens selvtilfredshet og manglende forståelse i møte med det tradisjonelle blir vist både gjennom representanten fra borgerskapet, fru Berg, og det akademiske miljøet, ved student Paulsen og Jørgen. Samtidig ser vi at måten Paulsen beskriver landsbygda på, stemmer overens med holdningen til den konservative kulturnasjonalismen, den dominerende retningen innenfor nasjonalromantikken. (se oppgaven side 5). Ordene Paulsen bruker for å beskrive dem som ikke tilhører bykulturen er ”opprinnelige” og ”uten refleksjon”. Det nasjonale beskriver han hos dem som ”primitivt liv befridd for alle bånd”. I fjortende scene betegner han det nasjonale liv han ønsker å møte som ”umiddelbarhet”. Teaterpublikummet har sannsynligvis kjent igjen Paulsens ord og uttrykk fra deres eget borgerlige miljø.

Ibsen kan ha trodd at når teateret i handelsbyen Bergen valgte Wergelands *Fjeldstuen* som åpningsforestilling, ville de også tåle den negative og karikerte framstillingen av den estetiske nasjonalromantikeren. I *Fjeldstuen* blir foretningsmannen fra byen, sammen med storbonden, framstilt karikert som folkets fiender. Åpningsforestillingen gikk fem ganger i januar 1850. Det var uttrykk for at den fikk en god mottakelse (Gatland 2000).

I denne akten har Ibsen brakt inn elementer fra den aristofaniske komedie, slik Hettner foreskriver (se oppgaven side 39). Alle de dramatiske personene som representerer modernitet og bykultur, blir sterkt karikert i komikkens tjeneste. Særlig går det ut over de unge og deres dyrking av det ”genuint nasjonale”. Det vi ler av er at de er framstilt som karikerte vrengebilder av samtidstyper. Komikken rammer ikke privatpersoner, men samfunnsideer. I og med nissens inntreden på scenen bryter Ibsen gjentatte ganger illusjonen, og lar sine egne holdninger komme til uttrykk. Nissen griper inn i handlingen til støtte for døtrene, for å forhindre fru Bergs arrangerte forlovelse, det som er utgangspunktet for den dramatiske

handlingen. Samtidig gir Ibsen sjangeren en nasjonal egenartet form ved å gi nissen, folketradisjonene og den norrøne myten så sentral plass.

Ibsens bruk av den norrøne myten om Suttungs mjød, viser at han ønsker å bruke den på en ny måte, slik han skriver i *Manden i mars* 1851: "[...]at drage den frem af sit Havdyb, at anskue den fra Spekulationens Stade, er ingenlunde nogen Krænkelse af Mythedigtningens Hellighed eller nogen Forstyrrelse af dens Grundvæsen,- men tvertimod et nødvendigt Led i dens konsekvente Udvikling" (HU15:45-46). Med Ibsens bruk av myten, metakommuniserer han diktningens vilkår og dens mulighet til å åpne for ny innsikt i seg selv.

Kapittel 5

Andre akt

I nissens makt - Fortiden gjenerindres – folkediktningens makt

I tillegg til å peke på bruken av folkløstiske element, vil jeg i denne akten se om det er mulig å følge det metanivået jeg har pekt på i første akt. Kommuniserer Ibsen i dette dramaet sine refleksjoner omkring diktning og folkediktning spesielt?

5.1 Sammenfatning av handlingen

Scenebildet i andre akt (HIS :427) er preget av stillhet og nattemørke. Scenen forestiller skogen med en bergkolle, sankthanshaugen, i bakgrunnen. Det er midnatt, og nissen har, som dikteren, regien på det som foregår. Han og de usynlige alvenes sang omslutter aktens handling. Fra andre scene (HIS :429) veksler Ibsen mellom å skape komiske og satiriske scener med Juliane og Paulsen, og scener med stille og magisk stemning med Anna og Birk. Denne oppdelingen ødelegger den romantisk-mystiske stemning som vi kan anta tilskuerne har forventet å leve seg inn i, i og med åpningsscenen. Andre, tredje og fjerde scene (HIS :429-433) viser vekselvis korte glimt av Juliane og Paulsen i skogen, og Jørgen som febrilsk leter etter søsteren for å forhindre en skandale.

Størstedelen av handlingen er lagt til 5.scene (HIS :433-445). Her kommer de to parene fram til sankthanshaugen og overværer nattens mysterier, berget som åpner seg, fra hver sin side av scenen. De er ikke oppmerksomme på hverandre, og publikum får vekselvis høre det ene og det andre parets kommentarer til det de ser. I berget framfører bergekongen, alver og haugfolk et mimisk spill av handlingen i to folkeviser. Ibsen har dermed arrangert et ”play within the play”. Denne scenen må derfor sees som helt sentral i forståelsen av stykket (Helland og Wærp 2005:95). Anna og Birk gjenforteller eller resiterer hver sin rolle i visen. Det de ser, stemmer overens med sideteksten. Paulsen og Juliane tror de ser fulle bygdefolk, men etter hvert ser de et miljø de kjenner, en fest i ”dannede” former.

Begge parene gjenkjenner noe fra deres egen livshistorie og opplever at de har en felles ”førstegangsopplevelse”. I det de gjenkjenner hverandre, går dialogen over i bundet form. Slik framhever Ibsen punktet for anagnorisis og peripeti, samtidig som han understreker det eventyrlige i det som skjer. Da Paulsen skal framsi sin kjærlighetserklæring, griper nissen inn og skremmer dem slik at de løper hjemover hver til sitt. Slik driver nissen gjøn med Juliane

og Paulsen på samme måten som Ibsen harselerer med den konservative nasjonalromantikkens ideer og holdninger. Anna og Birk går også hver sin vei i det gjenkjennelsen er fullbyrdet. Nissen gir seg ikke til kjenne overfor dem.

Akten avsluttes som den åpnet, med musikken fra alvenes sang og nissens korte monolog henvendt direkte til publikum.

Siden Ibsen hele tiden avbryter handlingen ved å la de to parene vekselvis kommentere det som skjer i sankthanshaugen, vil jeg i femte scene ikke følge teksten kronologisk, men følge først det ene, deretter det andre parets dialog. Også her vil jeg gå grundigst inn på Annas handlinger og replikker, da hun er den som formidler det folkloristiske.

5.2. Sceneanvisning

Skovegn; i Baggrunden en rund Bjergkolle paa hvilken Levninger af et
Sancthansbaal fra og til blusser iveiret. Til Venstre i Forgrunden en stor
Steen. Det er Nat, - Maanen staar paa himlen. -
Idet teppet gaaer op høres Sang og Violinspil som taber sig i det Fjerne. –
Nissen træder inn i Baggrunden og lytter –
(HIS :427)

Vi er i skogen, det er natt og måneskinn. Haugen viser seg å være et lite berg, bålet er nesten nedbrent, menneskene er på vei hjem.²⁹ Nissens avslutningsreplikk i første akt har vekket de ulike underjordiske fram i tilskuerens bevissthet. En kan derfor tenke seg at publikum ved scenebildet i andre akt er forberedt på å gå inn i illusjonen av å forlate menneskenes verden og få del i de underjordiskes sankthansnatt. Det at vi befinner oss i en skog, understreker dette.

Skogen er et vanlig bilde i eventyrdiktningen. Skogen er en plass der sjelen blir utsatt for prøvelser. Når man går inn i den mørke skogen kan den uttrykke den åndelige verden som kan gi mennesket ny innsikt (Cooper 1989:168). Det er måneskinn, som Anna også kommenterte da hun vekket Birk (se oppgaven side 74). Mange ulike krefter er knyttet til månen. I denne

²⁹ Også det at man går hjemover når midnatt nærmer seg, er belagt i folkloristisk litteratur. Danske Troels-Lund (1909) viser til en svært utbredt skikk. Han skriver: [...]begyndte da henimod Midnat Lystigheden ved Baalene at tage af. Man dansede ikke længere omkring Ilden saa ivrigt som før, [...] jefterhaanden som alle brød op for at naa den nærmeste, ”hellige” Kilde” (Troels-Lund 1909:245).

sammenhengen kan en velge å trekke fram at månen står for naturens mørke usette aspekt. Den lyser opp i mørket og kan stå for ”indre kunnskap; det irrationella, intuitiva och subjektiva” (Cooper 1989:129). I Njålssoga gis det en beskrivelse av at gravhaugen til Gunnar på Lidarende åpnet seg for sønnene en måneskinnsnatt (Hodne 2000:21). Noe lignende er det publikum og rollene også snart skal oppleve. At sankthansbålet ligget på toppen av berget, viser til en skikk som er godt belagt (Hodne 2000:120). Vi ser at åpningsbildet i 2. akt er mettet av element som skal gi assosiasjoner til det mystiske. Lydbildet understreker at publikum beveger seg inn i en verden hvor menneskene vanligvis ikke har adgang.

5.3 Første scene - Sankthansnatt

Som fru Berg ordnet til selskap i første akt, er det nå nissen som er vert og inviterer til fest. ”Hver Alf og Vætte jeg byder til Gjæst, - Herfrem! Nu begynder vor Midtsommerfest!” (HIS :427) Vette er et fellesnavn på alle overnaturlige vesener. Alvene tilhører en type vetter (Munch 1967:83). P.A. Munch hevder at alvene er sagnhistorisk knyttet sammen med huldrefolket. Han peker på at alvefolket har samme plass i de danske sagnene som huldrefolket har i Norge (Munch 1967:85). Huldrefolket er igjen det samme som haugfolk, bergfolk eller de underjordiske. De ser ut som mennesker og kan være både blide og vennligsinnet mot menneskene, men også farlige (Munch 1967:82). Nissen ber dermed alle former for usynlige makter til samvær, og de ”Usynlige Alfer” svarer på invitasjonen (HIS :427). Alver er uttrykk for kollektive makter uten individuell karakter (Sky 2003:30). De omtales både i den eldre og yngre Edda (Sky 2003:29). Sky nevner at alvene i de keltiske sagnene synger, danser og spiller mesteparten av tiden. Det finnes belegg for at alvene ble oppfattet slik i Norge også (Sky 2003:34). Alvenes verden, og dermed huldrefolkets, er fylt av rikdom og gull. Vi gjenkjenner disse kjennetegnene i alvenes usynlige sang. At de framstår som gruppe, et kor, viser at Ibsen også i dette følger tradisjonen:

Stille, stille, - Natten kommer,
Frem I Alfes lette Rad,
Hør vort Kald, i Skovens Blommer!
Aabner eders lukte Blad!
Vaagner, Alfer! Af jer Slummer,
Stævner hid til Lundens Sal,
Blomstens Kalk er nu for lummer,
Sommernatten er saa sval.

Stille sæt jer under Siljen,
Flætter der med flittig Haand
Af Convallen og af Liljen
Lette Sko og hvide Baand;
Klæd jer saa i Høitidskjolen
Vevet av et rosenblad
Og af Duft fra Natfiolen
Efter Aftenduggens Bad.

See de straalrige Smykker
Tusinder af Ædelsteen,
Som mod Blomstertæppet trykker
Liljens blåliggrønne Green,
See kun hvor de lyse Kjerner
Blinke fra hver Perle frem
Billedet af Nattens Stjerner
Har sig fæstet dybt i dem!

Disse Draaber som nu funkler
Over Løv og Blomsterblad,
Flætter dem i eders dunkle
Lokker til en Perlerad;
Let som Vinden da vi svæve
Over dugget Blomstereng
Medens Tonebølger bæve
Gjennom Nøkkens Harpestreng.
(HIS :427-428)

Vi må anta at de usynlige alvene er små, pynter seg med naturen, slik at det gir assosiasjoner til rikdom: De pynter seg med tusenvis av strålende edelstener og fletter funklende perler inn i håret før de danser til nøkkens harpespill.

I alvesangen viser Ibsen at han er forankret i romantikkens helhetlige og enhetlige natur- og livsoppfatning. Det kommer til uttrykk i den romantiske speilingsmetaforen han bruker i tredje strofe. Duggdråpene blinker slik i natten fordi de har himmelsk lys i seg: ”Billedet i Nattens Stjerner/ Har sig fæstet dypt i dem!” (Michaelsen 1985:145).

Melodien som ble sunget under premieren, er bevart med sopranstemmer (HIS 1K:416). Den er rolig og melodios. Når Ibsen velger å la publikum sitte og betrakte det nye scenebildet uten bevegelse mens alvenes drømmende sopranstemmer lyder fra den nybygde skogdekorasjonen, må tanken ha vært at publikum skulle la seg henføre og settes i stemning til å tre inn i det romantiske eventyrlystspillet idylliske verden, slik Hettner beskriver den: "Sie ist eine frische, heitere idylle; frühlingsduftig und träumerlich (Hettner 1852:154).

Denne fortryllelsen hugger imidlertid Ibsen tvert av i de påfølgende scenene. Publikum får ikke gleden av å drømme seg inn i en magisk og idyllisk drømmeverden. Ibsen bryter den poetiske illusjonen på nytt og på nytt gjennom hele akten, etter mønster fra Aristofanes (Hettner 1852:154), og etter Hettners forslag. Publikum får ikke anledning til å glemme virkeligheten slik den blir representert med Juliane og Paulsen.

5.4 Andre, tredje og fjerde scene – De modernes forhold til naturen

Andre og tredje scene (HIS :429 -430) består av noen få replikker mens de agerende krysser scenen. Vi møter Juliane og Paulsen som opplever at overnaturlige krefter er på ferde: "Men dette kan jo umuligt gaae rigtigt til; vi maae bestemt have taget Feil av Veien" (HIS :429). Straks etter kommer Jørgen, på leting for å redde sin søsters ære. Han utbryter: "Væk er de igjen! Men dette maa jo gaae til med Fandens Kunster! (HIS : 429) " Med denne replikken understrekes Jørgens avstand til det som skjer. I natt er det de gode livgivende kreftene som er på ferde, ikke fanden. Samtidig blir vi minnet om nissens rolle i handlingen. Jørgen drakk også av den magiske punsjen. I fjerde scene kommer Paulsen og Juliane igjen inn på scenen, de har gått i ring. I sideteksten står det: "Nissen viser sig i Baggrunden, gnider Hænderne og leer fornøiet" (HIS :430). Alt går altså slik han planla.

I følgende scenesekvens understrekes det som også har vært vist tidligere, at det er stor avstand mellom Paulsens ord og handlinger. Han er det vi i dag kaller en ordgyter. Han har vært opptatt av å fortelle om sin begeistring for naturen. Her ser og hører vi i klartekst at forholdet til naturen er konvensjonelt og uekte. Både Juliane og Paulsen er eksempler på mennesker som har et fremmedgjort, moderne forhold til naturen, men som lovpriser den i ord. Scenen har nok vært tenkt rent satirisk og komisk:

Paulsen. (ivrig gestikulerende): [...] thi det er aldeles imod min Natur aa bevæge

mig i en Cirkel, og - (*seer sig om*) Men hvad er dette? Her har vi gaaet rundt om Haugen og staae netop paa samme Sted, som for lidt siden.

Juliane. Ja det synes rigtignok saa.

Paulsen. Nu vel, lad saa være; igrunden lader det ogsaa til at det folkelige element er forsvundet der oppe, - jeg kan ikke see et Menneske.

Juliane. Ja, det er vist bedst at vi tænke paa Hjemveien; jeg er frygtelig træt.-

Paulsen: Men vil De allerede nu, -- jeg har saa meget at sige Dem; - seer De den deilige Maane bag grantrærne, og de store mørke Granetrær foran Maanen; o, Naturens Skjød er dog deilig at Hvile i!

Juliane. Ja naar det bare ikke var saa skiddent.

Paulsen. Sandt nok; men det maa man hæve sig over; kom, og sæt Dem her paa den bløde mosklede Steen – vent lidt, jeg vil først brede mit Lommetørklæde over den, for ellers søler De Dem til, - - saa vil jeg legge mig her i Græsset foran Dem – Uf nei, det er ganske vaadt; ja, saa vil jeg ialfald staae her i Græsset foran Dem.

(*Juliane sætter sig.*)

(HIS :430-431).

Videre i scenen understrekes fortsatt Paulsens selvopptatthet. Samtidig lar Ibsen ham uttrykke eksplisitt det han har vist i sin væremåte i første akt, at han er eksempel på en estetiker.

Paulsen sier han er i en stor personlig konflikt fordi hans estetiske jeg kommer i konflikt med hans nasjonale jeg da sider ved det nasjonale, huldras hale, bryter med hans estetiske sans (HIS :432-433). Her benytter Ibsen seg av et gammelt komisk grep, å la to sider av personligheten komme i konflikt med hverandre og gjøre personen i villrede om hva han skal gjøre.

Med disse tre komiske scenene har Ibsen sørget for å bryte ned den natthlige romantiske og naturmytiske stemningen han bygde opp i første scene.

5.5 Femte scene – Inn i sankthansnattens mysterium - eventyret

Først i femte scene vender Ibsen tilbake til den stille, mystiske stemningen, knyttet til Anna og Birk. Ibsen lar imidlertid deres stille, respektfulle forhold til naturen, og det de ser åpenbare seg i sankthanshaugen, bli avbrutt av enkeltreplikker fra Paulsen, eller av komiske og satiriske dialoger mellom ham og Juliane.

Scenen når berget åpner seg, utgjør mesteparten av andre akt og er den lengste scenen i dramaet (HIS :433-445). Ibsen lar berget åpne seg og lar de underjordiske danse og fremføre

et mimespill (HIS :435- 441). Slik arrangerer Ibsen et spill i spillet, mens de to parene betrakter det fra hver sin side av scenen sammen med publikum.

Fordi de to parene veksler på å kommentere det de ser, får vi en oppstykket scene der kontrastene mellom de to parene blir maksimalisert. De ser helt ulike scener for seg, men Anna og Birks syner stemmer overens med Ibsens sidetekst. Felles for de alle fire er imidlertid at de husker noe de har glemt. De finner tilbake til sin barndoms kjæreste i og med det de ser åpenbare seg i haugen. Slik virker nissens magiske dråper slik han ønsker. Han sørger for at Anna spesielt, men også Juliane, finner tilbake til sin barndoms kjæreste.

I min gjennomgang av denne scenen vil jeg legge mest vekt på det Anna og Birk gjør og opplever, da det er tilknytningen til det folkloristiske jeg vektlegger i dette arbeidet. Jeg behandler deres handlinger først. Deretter tar jeg for meg Paulsen og Juliane som kontrast til og parallelt med det andre paret.

5.5.1 Anna og Birk

Kontrasten mellom de to parene kommer ikke bare til uttrykk i replikkføringen. Også i det sceniske bevegelsesmønsteret understrekes ulikheten. I andre og fjerde scene så vi Juliane ta feil av veien. De gikk i ring. I denne scenen leder Anna Birk sikkert og målrettet mot haugen: "[...] til Sanctanshaugen. Ser Du, deroppe ligger den. – Ilden er slukket – Alting er stille, - kom hold Dig til mig – der gaae Veie derop, men de ere ikke lette at finde – Mange lede og lede men komme dog ikke frem - hold Dig til mig. (HIS :434)" Annas replikk om at mange aldri kommer fram, gir ikke mening på det realistiske handlingsplanet. Ibsen må ha satt den inn som et tegn til publikum om at det er en dypere dimensjon i den bevegelsen de to parene nå foretar.

Videre i scenen kan det synes som om Ibsen ønsker å anskueliggjøre helt visuelt det Anna her sier; hvordan diktningen taler forskjellig til ulike mottakere. Her bruker Ibsen folkevisene som eksempel og viser ulikheten mellom de som har et autentisk forhold til dem, og de som har et ytre kunstig forhold til dem. De når ikke fram.

Den første avgjørende handlingen i dramaet er når nissen presser urtesaften i punsjen. Den andre avgjørende handlingen mener jeg det er Anna som initierer når hun nå plukker marinøkler til seg selv og Birk. Før hun gjør det, understrekes stillheten. Det fortelles at de er

ved et orreholt, og at en fugl kvitrer. Igjen bryter Ibsen med realismen ved å la fuglen kvitre ved midnattstid. Som jeg har vist ovenfor (oppgaven side 75) er de, når Anna ser orrektrattet, i alvenes eller inspirasjonens umiddelbare nærhet. I Annas vise eller nystev i åpningsscenen i første akt betegner hun seg selv som en fugl. Ellers er det vanlig at fugler symboliserer tanken:

Anna. Hør, hør, hvor her er stille! Lyt dog; kan Du høre hvor stille her er –

Birk. Anna!

Anna. Var det en Fugl som kviddred derinde mellom Orrebuskene!

Syng kun! Lille Fugl! Syng kun; Du har lov at være med –

Birk. Skulde virkelig jeg ogsaa være bleven forrykt; thi hun – hun, –

jeg veed ikke mer hva jeg skal troe –

Anna. See, her finder jeg Nøgleblomster – store gule Nøgleblomster – jeg har leget med Dem

som Barn. – Der – (hun rækker ham nogle Blomster) – der er tre for Dig – og tre for mig –

gjem dem – gjem dem vel; (fæster de øvrige Blomster ved Brystet) – kjender Du ikke

Eventyret om ham som kunde lukke Hougens op med en skinnende Nøgleblomst og som tren

ind i Hallen der stod paa fire Guldstøtter –

Birk. See, see!

(Dæmpet Musik høres fra Baggrunden; -Bjerget aabner sig, og i de Indre sees en stor og glimrende oplyst Hal; Bjergekongen sidder i et Høisæde i Baggrunden. Alfer og Hougfolk dandse omkring ham.)

(HIS :435).

Understrekingen av stillheten, ordene Anna sier, og selvfølgeligheten hun gjennomfører handlingen med de to ganger tre marinøklerne med, gir inntrykk av at hun gjennomfører en kjent rituell handling. Det antydes at hun kan ha gjort det samme som barn. Eventyret hun synes å ha lært det fra, er ikke belagt skriftlig i Norge (HIS 1K:419). Altså kan det være et eksempel på et eventyr Ibsen har fått tradert muntlig. Danske Troels Troels-Lund skriver i sitt verk *Dagligt liv i Norden i det sekstende Aarhundrede* (1909), om sankthansnatten: ”Utallige var de Høje, som troverdige Folk i denne Nat havde set staa paa fire, glødende Pæle og Dvergene danse om Ilden” (Troels-Lund 1909:240). Troels Lund viser videre til et dansk sagn hvor det står at sankthansnatt ”naar Højen staar paa Pæle og der er Dans og Lystighed derinde, kan man trygt nærme sig og staa stille og see derpaa” (Troels-Lund 1909:244). Dette belegger at forestillingen Anna nevner om hallen som står på fire gullstøtter, og det at haugen åpner seg sankthansnatt, må ha vært svært utbredt i folkefantasien, og dermed i folkediktningen.

I samme øyeblikk Anna har festet marinøklene til brystet, skjer underet. Dempet musikk som tegn på noe overnaturlig høres, og berget åpner seg. Både Anna og Birk kjenner seg igjen. De har opplevd det samme tidligere. Anna relaterer straks til hallen fra eventyret. ”Der er den!” For henne er det en kjent verden som åpenbarer seg. Birk går i elevens rolle og spør henne om det som skjer:

Anna. Der er den! Det lyser som Guld og maaneskin!

Birk. Ha! Hvad betyder Alt dette?

Men Anna forklar mig dog, - - det forekommer mig som jeg har seet alt dette før - - som

Anna. Stille, stille – saaledes forekommer det ogsaa mig.

(Inde i Hallen føres en ung Pige frem; Bjergekongen stiger ned af Høisædet og gaar hende i møde.)

Birk. Anna! Kjender Du hende!

Anna. Ja, ja, - det er jo liden Karin; mindes Du ikke Visen:

”Liden Karin trinte i Bjerget saa prud;

Saa lifligt dufter Rosen om Vaaren;

Liden Karin skulde være Bjergekongens Brud,”

Birk. Ja nu mindes jeg, - see! Han spørger hende:

”Og hvor er Du født, og hvor er Du baaren,

Og hvor i Verden vide er Din Jomfruklædning skaaren.”

Seer Du! Nu svarer hun –

Anna. Ja, det husker jeg godt:

Paa Vangen den grønne står min faders Gaard;

Saa lifligt dufter Rosen om Vaaren!

Der bar jeg gyldne Ringer og Blomster i Haar;

I Dalen er jeg født i Dalen er jeg baaren, -

I Dalen den grønne er min Jomfruklædning skaaren.”

Birk. Han taler til hende igjen – see - -

Nu byder han henne en Guldkrone og sølvspendte Sko hvis hun vil være ham god.-

Anna. Men liden Karin vil ikke – seer Du – hun vil ikke.

Birk. Saa byder han hende alle de Rigdomme som Fjeldet eier

Anna. Men hun vil alligevel ikke! Ikke for Alverdens Guld – hun afslaaer det - -

Birk. See! nu tager Bjergekongen det gyldne Horn!

Anna. ” Og Bjergekongen fylder det Horn av røden Guld;

Saa fage visne Rosen om Vaaren!”

Birk. Hun sætter det for Munden - hun drikker –

Anna. ”Og liden Karin tømmer den Drik saa underfuld

Hør! Hør!

I Bjerget er jeg født i Bjerget er jeg baaren –

I Bjerget herinde er min Jomfruklædning skaaren!”
(*pigen kaster sig i Bjergekongens Arme. Begge forsvinde.*)
(HIS :435-439)

Bull har vist at kilden til visen Birk og Anna kjenner og gjenforteller kan være Liti Kjersti som ble trykt og offentliggjort i 1849 (HU 2:16). Vi kjenner flere slike norske bergtakingsviser. I alle blir den bergtatte utfordret i forhold til sin identitet. Etter tredje utfordring gir den bergtatte opp og fornekter, eller har glemt sin bakgrunn og de verdiene hun var oppfostret i.³⁰

Scenen i berget må være mimisk framført, for det er Anna og Birk som vekselvis resiterer, eller gjenforteller handlingen. Anna kan visen best, men Birk husker handlingen. De resiterer henholdsvis Karin og bergekongen. Vi ser av replikkene deres at begge er berørt av det de ser.

Scenen i berget skifter deretter direkte over til en riddervise, ”Erik og Svanvide”. Denne kan de også begge. Nå stiller ikke Birk spørsmål lenger, det er han som leder an i rollen som ridderen, mens Anna sier Svanhvides tekst. Slik ser publikum at Birk gradvis husker mer og mer av visene, og dermed indirekte mer av sin egen barndom:

Anna. Der kommer Erik og Svanhvide! Minnes du Visen?

Birk. O, den mindes jeg godt!

”Ung Erik skulde i Ledingfærd
Og hør min Svanhvide, min Mø!
Ud maa jeg i Verden at øve mit Sværd,
Jeg kommer igjen naar jeg er Dig værd, -
Du vente mig her under Ø!”

Anna. Tys, hun svarer – hører Du, --

”Og jeg vil vente i femten Aar –
Og femten Dage dertil.”

Birk. Men hvis jeg til den Tid ei for Dig staaer,
Du svare, Svanhvide, min hulde Maard,
Hvorlænge da vente Du vil?”

Anna. (*lyttende og med dæmpet stemme*)

”Da venter jeg atter i femten Aar –

³⁰ I *Gildet paa Solhaug* lar Ibsen Margit bruke en bergtakingsvise for å beskrive sin egen situasjon. Da i tilknytning til valg av ektemann (HU 3:45). Ibsen bruker også bergtakingsmotivet i *Olav Liljekrans*.

Og endda en liden Stund, - -
Og kommer Du ikke, saa bleges mit Haar,
Da lægges jeg ned paa den sorte Baar!
Og venter paa Gravens Bund!”

(Birk og Anna tale hviskende)
(HIS: 440-441)

Det presiseres hvordan Anna skal fremføre siste strofe. Ibsen ønsker at skuespilleren skal lytte innover i seg selv, og plutselig snakke dempet, slik at publikum skal forstå samtidig med Anna, at visen handler om henne. Ved den ovenfornevnte sideteksten framhever Ibsen denne strofen.

Neste gang Anna og Birk er i fokus, er det Birk som fører ordet:

Men hvad er dog alt dette! Det synes mig som om en fjern, forglemt Fortids
kjæreste Billeder glede mig forbi i den brogede Hvirvel derinde! – Og disse Toner!
De har længe bævet i min Sjels inderste; men naar jeg har villet gribe dem og føie dem
sammen til Melodier, saa ere de altid flygtede for mig, - bestandig længere og længere –
dog nu har jeg dem og skal aldrig glemme dem mer. – Ogsaa Dig, Anna – ogsaa Dig
forekommer det mig som om jeg længe har kjendt, var det endogsaa kun i Drømme! –
Ha! Hør! Hører du?
(HIS :69-70)

Her svarer Birk seg selv. Han gjenerindrer sin bakgrunn og gjenkjenner Anna, og er da tilbake i sin opprinnelige sosiale sammenheng. At Birk nå tilhører samme sfære som Anna, viser Ibsen ved at han lar Birk gå inn i den funksjonen Anna har tidligere i scenen (oppgaven side 84). Nå er det han som først hører når alvenes usynlige kor synger. Det står ikke angitt hva de synger, men i og med alvenes sang gjenkjenner Anna umiddelbart Birk som sin barndomsvenn Johannes. Han kjenner også henne igjen.

Alvene kan vise seg når de vil og er, i tillegg til det som tidligere er nevnt (side 79) også knyttet til skjebnen. Det kommer til uttrykk i slektskapet mellom den engelsk fairy og det latinsk fatum (Sky 2003:25). Man antar at alvene er knyttet til fruktbarhet, på grunn av forbindelsen til den norrøne fruktbarhetsguden Frøy som bor i Alvheim og krever alveblot av mennesker (Sky 2003:31). Når alvene synger igjen her i slutten av akten, ser vi at Ibsen får disse aspektene ved alvene med. Han må ha kjent alvene gjennom et mangfold av fortellinger,

og flere enn de som eventuelt var belagt i norske skriftlige kilder. At de er knyttet til skjebne og fruktbarhet, passer inn i det spillet som foregår mellom de unge. Det handler om å finne seg en ektemake.

Mens koret eller musikken ligger under, henvender Anna og Birk seg for første gang til hverandre i bundet form. De snakker i firtakt, folkediktningens versemål, med enderim. Dette har Ibsen ellers bare forbeholdt de overnaturlige vesenene, nissen og alvene. Dermed understreker Ibsen at Anna og Birk befinner seg i en annen dimensjon enn den realistiske. På samme måte virker sideteksten som følger umiddelbart etter det sterke følelsesutbruddet hos dem begge. Etter gjenkjennelsen og den heftige omfavnelsen går de hver sin vei hjem: ³¹

Anna. Johannes, Johannes, min Barndomsven!
(*kaster sig i hans Arme*)
Birk (jublende). Anna! Nu kjender jeg dig igjen!
(HIS 1:445)

(*De gaae til hver sin side.*)
Nissen (i Baggrunden).
Solen rinder i Øst bag Li –
Midsommernattens Spil er forbi!
O, Nissen var dog en lykkelig Mand,
Hvis I har Jer moret saa godt som han.
(*Etterspillet hendøer lidt efter lidt*).
(HU 2:65)

Andre akt slutter med at musikken fra alvenes kor langsomt svinner. Ifølge dramaets fiksjon må det være nøkkens harpespill som har akkompagnert de siste replikkene. Alvenes sang i åpningen av akten fortalte oss det. Etter å ha gjenerindret de gamle visene sammen gjennom synene i berget omsluttet Anna og Birk av alvenes kor og nøkkens musikk, og snakker de underjordiskes språk i det de gjenkjenner hverandre. Anna og Birks nære relasjon til nissen kommer til uttrykk i at hans replikk fortsetter i samme verseform som Anna og Birks siste replikker.

Akten avsluttes med at nissen henvender seg direkte til publikum. Jeg leser nissens forbindelse med dikteren som uttalt i denne replikken.

³¹ *Henrik Ibsens skrifter* har valgt en annen sufflørbok enn Hundreårsugaven som grunnlag for hovedteksten (HIS 1K:373). Dermed er avslutningen av andre akt avkortet der. Jeg opplever de avsluttende sidetekstene og replikkene som viktige, og har derfor tatt dem med i min lesning.

5.5.2 Marinøkylene

For å belegge at Ibsen i scenen med marinøkylene (HIS :435) viser en nær og dyp forståelse av et folkloristisk element, vil jeg vise til telemarksdikteren Aslaug Vaa (1889 – 1964). Hennes lyrikk er nært knyttet til Telemark og Kvitseid. Hun vokste opp der cirka to generasjoner etter at Ibsens mor var der som ungpике. I diktet ”Nykelen”(1939) viser Vaa til en bruk av marinøkler som korresponderer til Ibsens og Annas bruk av nøklene. Samtidig kan man lese diktet som en tolkning av det Anna og Birk opplever i og med Annas rituelle handling. I Vaas dikt er det en jeg-person som, ved å plukke marinøkler og dele med du-personen, får kontakt med dennes indre jeg:

[...]”Ja, dynni stod læst til stogo di
Men eg tok ein marinykel
Og læste upp stengde dynnar-

Og denne nykeln opna meg rom
Dit føtene ikkje fekk trø
-burtanfor stader og stengsel;

Då var eg innanfor veggane dei
Som ikkje var timra av tre
Men telgde av tid og timar.

Der fekk eg kvile ved åren den
Som ikkje var mura av stein.
Men lødd upp av minne og lengsel-

Der baud du meg inn att i stogo di;
Og alle dei marinyklan
Dei la du i hendane mine-
(Gjernes 1977: 52)

Jeg mener dette samsvaret mellom Ibsens og Vaas bruk av marinøkler ikke kan være tilfeldig. De bruker marinøkler på lik måte. Når to personer holder dem i hendene sine, er det et bilde på en sinnets åpenhet og intimitet mellom de to. Slik leser jeg både Vaas dikt om møtet mellom to mennesker og Ibsens beskrivelse av Annas og Birks opplevelse på sankthansnatten. Også de to ”kommer innanfor veggane dei / som ikkje var timra av tre/ Men telgde av tid og timar” i det sankthanshaugen eller ”bergekkollen” åpner seg for dem og de gjenerindrer de to folkevisene, og gjennom det gjenerindrer sin egen historie og hverandre.

I denne sentrale scenen i dramaet er det dermed grunnlag for å si at Ibsen selv fungerer som tradisjonsformidler fordi eventyret og den magiske handlingen med marinøkylene ikke er belagt i norsk folkloristisk litteratur.

5.5.3 Folkevisene

Den første visen om liten Karin, viser Ibsen i tredje akt er relatert til Birks eget liv. Gjennom visen ser Birk at den hjernesykdommen som hadde gjort at han hadde glemt barndommen sin var at han hadde latt seg blende av livet i byen (HU2:74). Han var blitt ”berg tatt”. Gjennom den andre visen, om Erik og Svanhvide, får tilskueren innblikk i deres forhold som barn. Anna har ventet på ham til han kom tilbake. For Anna er det denne visen som fullbyrder gjenkjennelsen av Birk som ”sin barndoms venn”. Dermed ser hun og forstår seg selv på en ny måte.

Alnæs refererer Fredrik Paasche som mener at siste strofen i visen om Erik og Svanhvide sannsynligvis er spiren til Solveigs sang i *Peer Gynt*. Paasche har funnet en svensk folkeviser han mener kan være forbildet (Alnæs 2003:161). Jeg vil peke på enda en mulig kilde, Sigrids sang i Wergelands *Fjeldstuen* (1848). Forbindelsen til Solveigs sang er særlig tydelig her, siden også Solveig vil vente i Peers ”hjem”:

”Her hvor i alt jeg ser han er til.

Leve jeg vil

Mellem de øde Vegge

Her jeg pleier min Kjærlighed.

Her jeg daglig min Troskabsed

Vil til den Elskte aflegge.

Her vil jeg vente til Haaret blir graat,

Rynker udslaaet

Ligsom et Net over Kinden.

End den Trofaste komme tør.

Bort han foer med den vilde Bør.

Kommer nu ogsaa med Vinden.

Her ifra Vinduet daglig jeg veed

Fløiens Beskeed,

Hvordan de Vinde glide.

Hver gang lystige Festen gaaer,

Blomster fæster jeg i mit Haar,

Vare selv Lokkerne hvide.

(Wergeland 1848:36)

Om vi ikke har noen skriftlig kilde i Norge til en vise med et slikt innhold, kan vi anta at det er sannsynlig at en slik vise kan ha eksistert. Temaet passer ikke bare svært godt inn i romantikkens kvinne- og kjærlighetsideal, men også i ridderdiktingens. I visen om Erik og Svanhvide bruker Ibsen flere ord og uttrykk som er forbundet med folkevisene. Eksempler er blant annet ”under Ø” og ”Maard” (HIS 1K:421).

Ibsen viser i måten han bruker visene på her, at han følger opp det han sier i prologen, at han mener folkevisene uttrykker det indre, i et språk det norske folket kjenner, og at de derfor kjenner seg igjen i dem. Jamfør også Annas sang i første akt.

Jeg mener, ut fra det ovenfornevnte, at det er mulig å lese andre akt som Ibsens forsøk på å anskueliggjøre folkevisenes verdi og betydning. Han viser at i folkevisene ligger essensielle og eksistensielle verdier som vi må løfte fram og ta vare på. Folkevisene kan, ved sine episke tekster, skape gjenkjennelse og dermed ny forståelse for eget liv.³² Dette er det samme Ibsen formidler i diktet ”Stemmer fra Skoven” og ”Til en Skjald” (se oppgaven side 31-33). fra

5.5.4 Juliane og Paulsen

Når berget åpner seg ser Paulsen også lysskinnet. Han har en rasjonell og moderne tilnærming til det mystiske, og tror det er bøndene som har tent sankthansbålet igjen. De finner det tryggest å ikke nærme seg, fordi de sikkert er drukne. I deres kommentarer markeres igjen avstand samtidig med fascinasjon av det de betegner som det nasjonale. Mangelen på umiddelbarhet kommer til uttrykk ved at de vil feste opplevelsen til papiret. Helst skulle det vært fotografert.

Bergekongen oppfattes som en dannet konverserende herre med lommelerke, som et medlem av festkomiteen. Scenen har dermed forandret seg også for dem til noe gjenkjennelig, et urbant moderne selskap. Straks etter får vi vite at det er deres egne minner fra fortiden som skaper dette bildet. Synet minner Juliane om hennes første ball. Hun deler minnet med Paulsen. Dermed kommer det fram at de har møtt hverandre før, og at Paulsen er den ”gamle erindring” som Juliane nevnte i første akt (se oppgaven side 59).

³² Ibsen vidreutvikler dette temaet i sitt neste drama, Gildet på Solhaug. Der lar han både Margit, Gudmund og Signe bruke visene på denne måten.

Paret, og deres forhold til naturen og det de ser, blir svært karikert framstilt. Samtidig blir deres opptatthet av det ytre gjentatt ved deres vekt på hva de hadde på seg. Også Paulsens svulstige diktning kommer til uttrykk. Paret må være ment å skulle fremkalle latter i salen i kontrast til de alvorlige scenene til Anna og Birk. Som dem går også Paulsen og Juliane over til å snakke i bunden form i og med gjenkjennelsen:

Paulsen: Jeg var en Yngling da med lyse Lokker,

Dem har jeg endnu som De jo kan see!

Juliane: De gikk med Sko og sorte Bomuldsokker!

Paulsen: Nei. Det var Silkestrømper maa jeg be`e!

Jeg mindes Alt som om i dag det hændte;

Jeg havde ikke sproget i min Magt,

Og serfor taug jeg, men mitt Øie brændte

Saa varmt og talende som De har sagt;

Men ved den sidste smærtelige Scene

Jeg sindsforvirret Salen har forladt.-

Juliane: Og De tog dog ikke Livet av Dem?

Paulsen: Nei saa min Sjel om jeg gjorde, - jo, jo –

Det vil da sige, jeg var nær ved det, men saa kom der Noget iveien. Som sagt:

Jeg ved den siste smertelige Scene

Maa sindsforvirret Salen ha`e forladt,

Og fandt mig siden vandrende alene

I Maaneskinnet i den sorte Nat;

Fra den Tid af jeg gik min vilde Bane

Og søgte i en håpløs Elskov Ro;

Men nu har Julian fundet Juliane –

(han griber Lommetørklædet som Juliane har siddet paa-

Lægger det under Knæerne og knæler)

Saa brist da Hemmelighed!

(Nissen kommer pludselig tilsyne i en Busk der aaner sig)

Ho, ho, ho!

(busken lukkes)

(HIS :68-69)

Det selvrefleksive, konvensjonelle og teatraliske kommer her til uttrykk i det mest nære øyeblikket. De er til og med dis. Det urbane kommer også til uttrykk i versemålet. Det er ikke

folkevisens, men en travesterende versetale som kan synges på en kjent vaudeville-melodi (HIS 1K421).

I denne scenen har vi fått anskueliggjort det modernes tiltro til, og framheving av, rasjonalitet framfor det irrasjonelle. (Giddens 1997:82).

5.6 Sammenfatning

Vi ser i denne akten at nissen har ledet begge parene ut i den magiske natten, til eventyrets skog som gir ny innsikt og til folkevisene. Anna bruker ritualer hun har lært i eventyr for å få berget til å åpne seg. Den sceniske framstillingen av de to folkevisene har berørt dem alle fire, men på ulik måte, ut fra deres erfaringsbakgrunn. For dem alle gjelder det at den sceniske framstillingen av visene har berørt følelseslivet deres og gjort at de har funnet igjen sin barndoms elskede. Slik knyttes handlingen i denne akten til det som sies i prologen om barndommens betydning (se oppgaven side 44).

Ibsen leker også med selve diktningen og teateret som medium, og dets forhold til virkeligheten. På et metanivå kan vi si at Ibsen her anskueliggjør hvordan han ser for seg diktningens eller teaterets virkning på den enkelte. Det er noen som aldri vil la seg berøre av diktningen eller teateret (fru Berg og Jørgen), men det påvirker dem som har ”et poetisk gemytt”.

Ibsen metakommuniserer her at mennesker som Paulsen og Juliane bare evner å oppfatte stemningen, det overfladiske av det visene formidler. I møte med diktning eller folkediktning er dermed vår egen historie og kunnskap, eller manglende kunnskap, avgjørende for hva og hvordan vi oppfatter.³³ Ibsen har dermed vist at de fire unge, ved forestillingen i berget og med nissens hjelp, har fått ”sit Liv fortolket og forklaret stillet frem”, slik det står i prologen. Ibsens tanke må ha vært at publikum skulle oppleve det samme i forhold til forestillingen som helhet.

³³ Det er mulig å lese *Vildanden* på samme måte, selv om scenen i scenen der er kamuflert i loftet. Alle medlemmene i det Ekdalske hjem forholder seg ulikt til iscenesettelsen av den diktete tilværelsen der. Slik trekker dette dramaet linjer i Ibsens forfatterskap helt til 1880-tallet.

Lest slik har Ibsen i femte scene anskueliggjort det nissen sa i første akt. Ibsen har vist oss ulike måter mennesker forholder seg til folkediktningen, Suttungs mjød, på. Han lar Anna bruke sin kunnskap om eventyr, som et redskap til å åpne berget.

Man kan også lese de unges opplevelser ved sankthanshaugen ved midnattstid som et uttrykk for romantikkens ”dunkle anelse, natstemningens mystikk, lengselens alltid hvileløse streben mot en horisont bortenfor den synlige [...] en bestrebelse som er erkjennelsesteoretisk begrunnet” (Andersen 2003:165). Scenen ved det åpne berget viser dermed Ibsens romantiske forankring. Den platonske ide, at kjærlighet er et møte mellom to tvillingsjeler, som romantikken også hevder, viser Ibsen her at han forfekter. Desto verre er da foreldregenerasjonens økonomisk funderte innblanding i valg av ektefelle.

Ibsens bruk av skogen og månen ser vi stemmer overens med handlingen i akten. Alle de fire har fått ny subjektiv, indre kunnskap ved det irrasjonelles inngripen. (se oppgaven side 80.) At den magiske handlingen skjer under restene av sankthansbålet, og det at Paulsen tror det er bålet som lyser, gir mening i forhold til Hodnes beskrivelse av bålet rensende evne, dets vern mot onde krefter og dets styrking av fruktbarhet (se oppgaven side 48). Fru Berg som vil knytte Birk til Juliane ut fra egne motiver blir her representant for det onde. Nissen blir de unges hjelper i det å finne sin rette ektefelle.

I denne akten følger Ibsen Hettners råd om å innlemme de andre scenekunstene, mime, musikk og sang i komedien. Samtidig er det særlig i denne akten han viser sitt brudd med eventyrspillsjangeren, ved de stadige komiske, svært realistiske og satiriske innslagene i nattens magiske og viktige scener.³⁴ Tilskueren blir også til stadighet minnet på at dette er nissens, dikterens, iscenesettelse.

I motsetning til Anna og Birk, driver nissen løyer med Juliane og Paulsen. De blir skremt når de hører hans ”ho, ho, ho” og løper hjem hver sin vei. Overfor Anna og Birk viser ikke nissen denne siden. Slik viser Ibsen sin egen rolle i hvordan han behandler de to parene i dramaet. Han harselerer med dem som representerer den estetiske kulturnasjonalismen, og løfter fram dem som representerer det genuint nasjonale.

³⁴ Shakespeare har de samme skiftene i *En Midsommernattsdrøm*.

Til slutt i akten lar Ibsen nissen tre fram fra bakgrunnen og henvende seg direkte til publikum. Han uttrykker Ibsens eget ønske, at nattens forestilling som han har stelt i stand til nå, har falt i smak. Det nissen faktisk har gjort er å føre de unge som er forelsket i hverandre sammen på tvers av fru Bergs plan..

Jeg opplever denne scenen som dramaets midtpunkt i forhold til både Anna og Birks og Juliane og Paulsens historie. Samtidig er handlingen avgjørende i forhold til fru Bergs planlagte forlovelsesselskap neste dag. Spenningen før tredje akt ligger i hvordan de unge vil forholde seg overfor deres felles motstander, fru Berg. Hun representerer den borgerlige ideologi om at ekteskap er et økonomisk arrangement som foreldregenerasjonen skal avgjøre.

Kapittel 6

Tredje akt

Avklaring og følger

6.1 Om handlingen.

Mesteparten av informasjonen som skal forklare nåtidens handling er samlet i denne akten. Det er fru Bergs invitasjon til forlovelsesselskap som er utgangspunktet for den dramatiske handlingen i første akt. Hva som er årsaken til at forlovelsen skal holdes hemmelig fram til offentliggjøringen, og hvorfor Berg blir oppbrakt når han hører om gjestenes komme og forlovelsesselskapet, har ikke vært konkretisert. I første akt så vi at verken Juliane eller Birk var særlig opptatt av hverandre. I andre akt er handlingen knyttet til at de unge på tvers av fru Bergs planer finner tilbake til den de elsker på eventyrlig vis.

Ibsen har laget en komplisert bakgrunnshistorie til fru Bergs arrangering av forlovelsen og Bergs rolle i den. Det blir dermed en opphopning av informasjon i denne akten hvor alle tråder skal samles. I tillegg skal nattens opplevelser og nye parkonstellasjoner møte den realistiske dimensjonen i dramaet. Jeg vil ikke her referere den innfløkte bakgrunnshistorien, bare skissere de viktigste trekkene i forhold til marinøklenes, bergtakingsvisens og kistens rolle i forhold til handlingen. Moi peker på at "Så å si alt av betydning skjer i de to første aktene" (Moi 2006:237). Jeg vil hevde at Ibsen har ment å skape en stigende spenningskurve i forhold til den handlingsrekken som starter med fru Bergs forberedelse til og insistering på forlovelsesselskapet. I første akt ser vi hennes redsel for at forlovelsen skal røpes. Tredje akt åpner med at Berg endelig husker og går for å finne de skjulte papirene.

Den andre handlingsrekken, som gjelder de to døtrenes skjebne, tilspisses også i tredje akt. Andre akt slutter med at begge de forlovede finner seg en ny partner uten at den andre vet om det. I de påfølgende scenene gjør Paulsens lidenskapelige følelser for Juliane og Jørgens forsøk på å forhindre at Birk skal få vite om det, at den komiske forvirringen på scenen intensiveres i tredje (HIS :450-457) og femte og sjette scene (HIS :467-469). Spenningen i forhold til dette griper ikke en leser i dag, men kan muligens tenkes å være på nivå med

handlingen i de populære vaudevillene og lystspillene på den tiden *Sancthansnatten* ble skrevet.³⁵

Når Ibsen inne i mellom disse to handlingsrekkene lar nattens handlinger fortsette sin virkning og gripe inn i det realistiske planet, svekkes den ytre dramatiske handlingen knyttet til fru Bergs intrigespill ytterligere. Ved å la marinøklene Anne plukket fortsette sin magiske virkning i materialisert form flyttes fokuset til den eventyrlige handlingen. Den gamle kisten (eventyrets skattkiste) lar seg åpne med nøkkelen og åpenbarer dermed den fullstendige sannheten rundt fru Bergs forlovelsesarrangement. Ibsen lar også Birk, gjennom sine refleksjoner over nattens opplevelser, knytte bergtakingsvisen direkte til sin egen historie. (HIS :452).

Dramaets klimaks mener jeg er når Birk har lest papirene han får av Berg. Her møtes de to handlingsrekkene. Fru Berg blir avslørt og som en konsekvens av det frir Birk seg fra forlovelsesavtalen med Juliane. Juliane kan dermed gifte seg med den hun vil. Birk forlover seg med Anna.

Dramaet slutter med at de to parene fra sankthansnatten omfavner hverandre. Fru Bergs plan har dermed mislyktes. Ved hjelp av nissen, folkevisene og de andre underjordiskes inngripen får historien en lykkelig slutt for de unge. De forlover seg med "den rette" i pakt med et velkjent eventyrmotiv. Forskjellen er at her er ingen tapere. Komediens krav om en lykkelig slutt er dermed oppfylt uansett hvem publikum identifiserer seg med. Fru Berg straffes ikke da Birk lar henne beholde gården.

Det at ikke nissen viser seg i tredje akt eller kommenterer den lykkelige slutten stemmer med tradisjonen. Det er sankthanskveld og sankthansnatt at de underjordiske er ute. I tredje akt møter vi i stedet hans hjelpere Anna og Berg. De sørger for å fullføre nissens plan. Nissen sørger dermed for gårdens fortsatte grøde når Juliane forlover seg med "den rette". Nissen har dermed en funksjon i dramaets fiksjon som er i overensstemmelse med tradisjonen.

6.2 Marinøklene

³⁵ Plottets motiv, borgerskapets kontroll over døtrenes valg av ektefelle er et velkjent motiv i komediediktningen. Det må ha vært særlig aktuelt under modernitetens økende innflytelse på 1800-tallet. Bare ett år senere utgir Camilla Collet romanen *Amtmannens døtre* (Collett 1854). Norske romanforfattere fortsetter å beskjeftige seg med motivet i tiårene som følger.

I Tredje akt er vi tilbake i den realistiske verden, i fru Bergs have neste morgen. Paulsen sitter sovende i bakgrunnen mens Anna og Berg vandrer fram og tilbake foran på scenen. Deres framtrekkende plassering i scenebildet uttrykker tradisjonsbærernes viktige rolle i forrige akt og peker på deres viktige rolle i det følgende. Anna tror hun har gått i søvne og forteller farfaren hun har drømt det publikum har sett henne gjøre på scenen, plukke nøkleblomster. Anna viser deretter bestefaren nøkkelen hun fant i blusebrystet da hun våknet. Marinøkylene har materialisert seg. På nytt virker marinøkylene slik at glemte minner hentes fram. Nå er det Berg som husker noe viktig. Han kjenner straks igjen nøkkelen som hører til den gamle kisten. Berg husker nå at Anna mistet den på sankthanshaugen da hun var liten. Det var der han pleide å fortelle Anna eventyr da hun var barn. Denne opplysningen forklarer Annas opplevelse av å ha sett inn i berget tidligere.

Ved å la Anna omtale nattens hendelser som drømmer peker Ibsen tilbake til nissens to monologer i første akt (HIS :402 og HIS :425). Samtidig peker han på tradisjonen som sier man er sanndrømt sankthansnatt. Den dramatiske ironi kommer til uttrykk ved at vi faktisk har sett Anna utføre de handlinger hun beskriver som drømmer.

Slik nøkleblomstene fikk berget til å åpne seg for de unge slik at de gjenerindret tidligere opplevelser, får nøkkelen nå Berg til å huske løftet han ga sønnen. På dødsleiet ba sønnen faren om å ta vare på noen papirer og sørge for at sønnen på gården Birkedal fikk dem. Papirene ligger gjemt i kisten som har vært uten nøkkel siden Anna rotet den bort. Nå bringer Anna den tilbake slik at kisten lar seg åpne. Berg henter papirene og gir dem til Birk. Der leser han at han er den rettmessige eieren til gården Birkedal som fru Berg hadde tenkt å gi ham og Juliane i forlovelsesgave.

Fru Bergs uro som kom til uttrykk i første akt og hennes opptatthet av å holde forlovelsen hemmelig og snart gjennomført får vi dermed årsaken til her. Også Bergs gjentatte replikker i første akt om at han har glemt noe viktig er hermed forklart.

Årsaken til at den rette sammenhengen kommer for en dag og fru Bergs planlagte forlovelse mellom Birk og Juliane blir forhindret, bunner i nissens innblanding i første akt. Da de unge drakk av punsjen han hadd dryppet ”dikningsdråper” i, styrte nissen de dramatiske figurene

dit han ville. Anna fungerer som nissens hjelper når hun får berget til å åpne seg. Nå er det den gamle kisten som blir åpnet med marinøkkelen. Nøkkelens funksjon både i drømmenes og virkelighetens verden er altså at noe viktig glemte fra fortiden gjenerindres. Anna handler i pakt med nissens plan, tradisjonen, og sin egen fortid. Her ser vi igjen at Ibsens beskrivelse av den norske bondekulturen stemmer overens med hvordan Giddens beskriver førmoderne kulturer. I disse kulturene er fortiden et middel til å organisere nåtiden på. Fortid, nåtid og framtid er innvevd i hverandre (Giddens 1997:79).

Marinøklene Anna plukket som del av et ritual hun hadde lært fra eventyret fortsetter dermed sin virkning i forhold til Birk i denne akten. I andre akt gjenerindret Birk barndomsminnene sine gjennom synene i berget. I denne akten åpner nøklene et annet rom, kisten. Dens innhold bidrar til at Birk gjennomskuer fru Berg og dermed kan frigjøre seg fra hennes makt. Han hever forlovelsen med Juliane og forlover seg med Anna.

6.3 Bergtakingsvisen

Birk beskriver også nattens hendelser som drømmer. Drømmene har gjort at han gjenerindrer den barndommen han fortalte Anna i første akt at han hadde glemte.

I tredje scene (HIS :452) lar Ibsen Birk artikulere en tolkning av bergtakingsvisen og hva han opplevde sankthansnatten. Vi blir minnet på at det er den fortryllede punsen som er årsaken til nattens hendelser. For å understreke viktigheten i det som blir sagt, for å forsikre seg om at publikum får med seg innholdet, lar Ibsen sentrale ord, ”å se dypt” og ”i meg selv” bli gjentatt i det Birk identifiserer seg med den bergtatte fra visen:

Jørgen: Hahaha Du har nok seet lidt for dybt i Punschglasset igaaftes.-

Birk (halvt for sig selv) Det er tingen, - jeg har seet for dybt. –

Jørgen: Ja, kunde jeg ikke tænke det!

Birk: Ikke i punschglasset, men i mig selv; i mig selv har jeg seet tilbunds, Du! Og det er godt at det kom dertil, det var paa høi Tid, for ellers hadde det nok gaaet mig som hende som drakk af Guldhornet og glemte Hjem og Skov og Dal og sig selv –

Jørgen: Af Guldhornet? Hva Fanden er det for en historie du?

Birk: Aa det kan være ligegyldigt; vist er det at jeg nu gennemskuer de Taager der har lagt sig foran mit Barndmsliv. – Det er ikke, som jeg hidtil har troet, Tiden eller fraværelsen eller Sligt der dyssede mig i Glemsel; det Var det tomme, hjerneløse men blændende Liv derinde i Byen, - det var ham derhenne (*peger på Paulsen*) og hans Kammerater der trak mig ind i den sminkede Skintilværelse, de selv friste. – O du min Gud! Havde jeg for to Aar siden vidst, hvad jeg nu veed!

Birks replikker peker i sterkere grad enn Annas tilbake til nissens første monolog i første akt (HIS :403). Her sier nissen hva som kan skje dem som smaker saften fra planten med rot i Suttungs mjød: ”De Taager der har sig for Synet lagt/ Vil klares i Drømmenes spillende Flamme, Da føles med Sandhed den indre Magt-/ Der raader i Sjælens forborgne Kammer;” (HIS :403) Birk sier ovenfor at det er nettopp det som har skjedd med ham.

Birk relaterer bergtakingsvisen til sitt eget liv. Gjennom visen ser Birk at den hjernesykdommen som hadde gjort at han hadde glemt barndommen sin var at han hadde latt seg blende av livet i byen. Han var blitt ”bergtatt”.³⁶

Går vi tilbake til andre akt ser vi at Julianes og Paulsens tolkning av det de ser når bergtakingsvisen blir framført er et frampek på Birks tolkning. Når de ser inn i den bergtattes verden ser de et danseskoleball i Harmonien.³⁷ Det vanligste er å tolke bergtakingsviser i sammenheng med valg av ektefelle, slik Ibsen også gjør det i *Gildet på Solhaug* (HU3 :45). Det kan derfor være verdt å nevne at Henrik Wergeland allerede i *Vinægers Fjeldeventyr* (1841) knytter det å reise inn til byen som en fare for å miste egen identitet eller å glemme (Michaelsen 1985:146). Wergeland forbinder også glemselen til folkediktningen, slik Ibsen anskueliggjør her. I *Vinægers Fjeldeventyr* synger Krystalline, huldras datter til den unge dikteren:

Hvad vil han i Byen? Hvor snart han kan glemme,
Der norsk hjertet Skjaldskab har allermindst hjemme!
Søg dybt ind i Norriges ensomme Dale:
Der lytter dit Fædreland til din Tale.
(Wergeland 1841: 3)

Den første strofen gjentaes og forsterkes i siste strofe når Krystalline henvender seg direkte til dikteren:

Hvad vil du i Byen? Hvor snart du kan glemme,

³⁶ Flere diktere senere på 1800-tallet bruker kontrasten mellom by og bygd slik Ibsen og Wergeland har gjort. I Familien på Gilje (1883) av Jonas Lie har Inger Johannes opphold hos tanten i byen en lignende funksjon som ovenfor. Inger Johanne lar seg påvirke av tanten og avviser Grip. Først når hun er hjemme i fjellbygden igjen erkjenner hun sitt feiltrinn. Tematikken, foreldrenes påvirkning i forhold til valg av døtrenes ektefelle er også parallell.

³⁷ Navnet ”Harmonien” kan henseile både til et festlokale i Drammen og i Bergen (HIS 1K:421).

Der norskjerttet Skjaldskb har allermindst hjemme!
(Wergeland 1841: 3)

6.4 Den gamle kisten

Ibsen lar de dokumentene som skal gjøre det mulig for Birk å se sannheten i forholdet hans til fru Berg og hennes avdøde mann, være gjemt i en gammel kiste hvor nøkkelen har vært borte. Slik fletter Ibsen inn et eventyrmotiv, skattkisten som når den åpnes hjelper helten i hans eller hennes forehavende.

Innholdet i den gamle kisten gir Birk tilbake hans identitet og sosiale trygghet. For første gang i dramaet taler han fru Berg i mot. Papirene som lå gjemt i kisten gjør at Birks gjennomskuer fru Bergs karakter, hennes uærlighet og hennes økonomiske motiver. Hans nye innsikt og forståelse for de indre og ytre sammenhengene i egen og fru Bergs historie gjør at han finner tilbake til den trygghet og selvbevissthet som vi har sett kjennetegner de to andre representantene for det førmoderne. Samtidig mister han sin opplevelse av underlegenhet og avhengighet i forhold til fru Berg. Dette viser Ibsen ved at Birk for første gang opptrer selvstendig, trygg og tydelig overfor fru Berg. Han ordlegger seg direkte uten den urbane borgerlighets omskrivninger.³⁸ Birks negative holdning til fru Bergs livsverdier kommer til uttrykk ved at han river i stykker skjøtet som kunne gitt ham gården tilbake.

Komedien slutter med at de to parene omfavner hverandre. Sankthansnattens drømmer som nissen sto bak ble til virkelighet. Det aspektet ved sankthansnatten som jeg hørte om mer enn hundre år etter *Sancthansnattens* tilblivelse utgjør dermed en sentral del av hovedhandlingen.

³⁸ Replikken til Birk når han nå skal redegjøre for sin nye innsikt i relasjonen mellom ham og fru Berg, er til forveksling lik Noras replikk når hun i en tilsvarende situasjon snakker med Helmer. Birk sier: "Ja, de maa tillade mig at tale ud; det er, som jeg mærker, første Gang at vi To tale aabenhjertigt sammen, - thi ogsaa jeg har skjult Noget for Dem"(HIS :475) .

6.5 De moderne og de førmoderne

Ved å la Birk rive i stykker skjøtet til farsgården understreker Ibsen kontrasten mellom den kulturen fru Berg representerer og den kulturen Birk har funnet tilbake til. For fru Berg og dermed for det moderne mennesket, er ifølge dramaets fiksjon alle handlinger økonomisk motivert.

Paulsens handlinger er motivert ut fra et behov og ønske om selviscenesettelse. Julianes handlinger kan også beskrives slik i og med hennes forfengelighet og forstillelse. Fru Bergs verden krever at man forstiller seg. Kravet til Juliane er at hun skal spille uforlovet, men når hun går til skogen med Paulsen er det redselen for at hun ikke skal forstå at hun nå må skifte til den andre rollen, å være forelsket i Birk, som driver Jørgen til å lete etter dem.

Dette spillet står i sterk kontrast til Anna og Bergs måte å kommunisere på. De er direkte og bryter stadig de borgerlige sosiale konvensjonene. I første akt blir det direkte kommentert i forhold til Anna. I tredje akt er det Juliane som kommenterer den udannede måten Berg tiltaler sin svigerdatter: ”*Juliane til Jørgen. Uf hvor han er ordinær; han kalder Moder Mo`er*” (HIS :471).

Kontrasten mellom de to parene understrekes helt fram til de siste parallelle replikkene. I sideteksten står det der: ”Birk (med et blikk paa Anna)” og ”Paulsen (smægtende til Juliane)” (HIS :484)

6.6 Sammenfatning

Min lesning viser at handlingen i tredje akt er en nødvendig fortsettelse av de to foregående aktene. Her ser publikum at gårdens gamle gode kraft, nissen, klarer å forhindre den nye tids eier av gården i hennes uhederlige spill hvor hun ville bruke sin datter til å øke slektens økonomiske kapital. Takket være de underjordiske og den kunnskap Anna har fått tradert fra sin farfar, evner hun å løse Birk ”ut av berget”. Birk gjenerindrer hvem han er og de verdiene han lærte som barn. I dramaet gjør dermed Birk en omvendt bevegelse i forhold til ”Liten Karin” i visen. Slik omfortolker Ibsen et gammelt folkevisemotiv og bruker det på sin egen måte passende til den dramatiske handling.

Min lesning viser at Ibsen gjennom Anna og Birk sier at i folketradisjonene og folkediktningen ligger det stoffet som gir identitet og dermed styrke til å ta vare på det genuint norske. Ibsen lar Annas kjennskap til eventyr og, hennes respekt og kunnskap om det gamle tradisjonsstoffet være det redskapet som gjør at hun evner å ta hånd om sitt eget liv og finne sin "tvillingsjel". Dermed overvinnes hun modernitetens konvensjoner som ønsker å hindre henne i det. Når Birk, som representerer de mange bondestudentene, ikke fornekter sitt opphav, men tvert imot vedkjenner seg det, får han den indre trygghet som gjør at han kan reise seg mot modernitetens og borgerlighetens makt over ham.

Dette budskapet var ikke teaterpublikummet i Bergen den rette mottaker til. Det er derfor forståelig at de ikke forsto Ibsens intensjon med stykket. Det at Ibsen velger en dramaturgi som ikke har en tydelig protagonist, en identifikasjonsmodell, må også ha virket forvirrende.

39

Ibsen har her presentert Anna som er kunnskapsrik bærer og formidler av folkekultur. Jeg vil derfor hevde at Moi tar feil når hun mener det ikke finnes noen kulturbærere i stykket. Hun presiserer at hun oplever Anna som et naturbarn og at Ibsens intensjon er å vise et Norge som er fattig på kultur. (se oppgaven side 16). Jeg vil hevde at Ibsens intensjon har vært det motsatte.

Moi nevner visse kriterier som hun mener kjennetegner Ibsens modernistiske dramaer (se oppgaven side 16). Etter min lesning vil jeg hevde at *Sancthansnatten* oppfyller de fleste. Ibsen beskriver vanlige mennesker, dialogen er muntlig, han metakommuniserer om diktning og teater og han gir en skarp beskrivelse av teatralitet både hos menn og kvinner. Samtidig viser han to ulike kvinnetyper og deres situasjon i det moderne samfunn.

Publikums konservative smak hindret imidlertid Ibsen å gå videre på denne linjen.

³⁹ Først i 1884, med *Vildanden*, prøver Ibsen seg igjen på en tilsvarende dramaturgi hvor det er flere mulige protagonister.

Konklusjon

Ibsen-forskningen opplever Ibsens bruk av folkloristisk materiale i *Sancthansnatten* som bagatellmessig og ytre.⁴⁰ Jeg mener min lesning har bekreftet det som var min antakelse: I *Sancthansnatten* har Ibsen brukt det folkloristiske nettopp slik han hevdet dikterne måtte bruke det, om det skulle ha en nasjonsbyggende funksjon. Det folkloristiske er tilstede i alle lag av handlingen. Her karakteriseres også personene etter hvilket forhold de har til folkekulturen. Min lesning viser i tillegg at dramaet er gjennomarbeidet både i intrige, parallellhandlingene og karaktertegningene.

Alle tolkningene i resepsjonskapitlet som nevner det folkloristiske, har som premiss at Ibsen har tilhørt samme kulturpolitiske retning som Welhaven. Welhaven mente at folket levde i en naiv og ureflektert tilstand. Det var den danskvennlige eliten som representerte nasjonens bevissthetsliv (se oppgaven side 5). Jeg vil hevde at min lesning gjør at det kan stilles spørsmåltegn ved dette premisset om forholdet mellom Ibsen og Welhaven. De eneste i *Sancthansnatten* Ibsen sparer for sin satiriske og komiske utlevering, er Berg, Anna og Birk. De representerer tre ulike, men autentiske tilknytninger til tradisjonsstoffet. For dem alle gjelder at gjennom folkediktingen og de gamle trosforestillingene, får de nøkler til en dypere forståelse for, og innsikt i, eget liv og det samfunn de lever i. Publikum erfarer at de som representerer det akademiske og bykulturen er de som forstår minst av det som skjer.

I min tolkning er Ibsen tilstede i handlingen gjennom nissen. Da er det Ibsen som, gjennom sin fortolkning av den norrøne myten om Suttungs mjød, lar myten være utgangspunktet for den positive retningen historien tar for de unge. Når de unge drikker av mjøden tilsatt diktning, tiltrekkes de av den som har samme syn på diktning som seg selv. De får ny selvinnsikt, og Birk ser også nye sammenhenger rundt seg. Det gir han styrke til å stå i mot modernitetens negative krefter. Lest slik, er det mulig å se at Ibsen med *Sancthansnatten* uttrykker hvilken oppfatning han har av sin egen rolle som dikter. Han viser også hvordan mytestoffet kan brukes konstruktivt i samtidsdiktning.⁴¹ Gjennom sin kreative, men bevisste

⁴⁰ Når Alnæs, som spesielt tar for seg Ibsen og det folkloristiske, velger å bagatellisere Ibsens bruk av det folkloristiske i dette dramaet, må det være et eksempel på hvordan en uttalelse, her Francis Bulls, kan bli dogmatisert uten nærmere undersøkelse (Alnæs 2003).

⁴¹ Når Ibsen velger å løfte myten fram på denne måten, stemmer det med hva Ibsen skriver i sitt innlegg til forsvar for myten, våren 1851 (HU 15:43- 46)

bruk av myten og tradisjonsstoffet kan dikteren bidra til, og til og med endre, historiens gang. Et slikt optimistisk syn på dikterens rolle i samfunnet stemmer overens med romantikkens syn på dikteren.

Når Ibsen i *Sancthansnatten* og Wergeland i *Fjeldstuen* identifiserer seg med en person fra folketroen (se oppgaven side 71), tolker jeg dette som at de begge ønsker å identifisere seg med folket, og at de ønsker å være folkets talerør. De uttrykker dermed også en forståelse for at det nasjonale tilhører og kan forvaltes av folket selv. Dette var et radikalt standpunkt i Norge på 1800-tallet. Wergeland ble kritisert for å idealisere bondestanden.

Resepsjonskapitlet i oppgaven viser at forskerne uttrykker seg som om de representerer Welhavens kulturnasjonalisme. Det kommer særlig til uttrykk i deres omtale av dem som representrer bondekulturen. Moi hevder at det ikke finnes noen "ekte kulturbærer" i dramaet. Anna som både er tradisjonsbærer og tradisjonsformidler, beskrives av Moi som eksempel på et naturbarn. (Moi 2006:237). Det blir dermed forståelig at *Sancthansnatten* er blitt mottatt av forskningen på samme måte som av det bergenske teaterpublikummet, med forvirring og nedlatenhet.

Moi peker på at Birk "er strukturelt plassert der den fullt ut dannede karakteren skulle ha vært" (Moi 2006:237). Jeg er enig med Moi i at det er mulig å lese Birk som dramaets protagonist. I så fall er han den publikum skal identifisere seg med. Da er det han som er bærer av dramaets positive verdier. Birk er bondestudenten som fornekter sin identitet og bakgrunn for å vinne innpass i byen. Han er økonomisk avhengig og dermed ufri. Med Annas, nissens og visediktningens hjelp, finner han tilbake til sin egen verdiforankring og folkediktningen. Dermed oppnår han en ny selvbevissthet som gjør ham fri til å ta egne valg.⁴² Slik har Ibsen, gjennom beskrivelsen av Birks utvikling, argumentert for sitt syn på folketradisjonens og folkediktningens betydning i utviklingen av det Norge han ville være med å danne.

⁴² Ut fra det Ibsen sier i prologen om at dikteren må være inspirert av egne indre konflikter, er det mulig at Birk, som Moi antar, kan være bilde på Ibsen selv. Kan møtet og fellesskapet med Vinje og Botten Hanssen ha gitt Ibsen en ny tilhørighet og trygghet i forhold til hvor han selv sto?

For den unge delen av det borgerlige og konservative teaterpublikummet i Bergen må det ha vært mer naturlig å identifiserte seg med Julian Paulsen eller Juliane. Dermed når ikke Ibsen ut med sitt budskap. Også formen må ha virket ny og uvant.⁴³

Sammenstillingen av hva Hettner skriver om komediesjangeren med *Sancthansnatten*, mener jeg viser at Ibsens påvirkning fra ham er betydelig. Jeg vil særlig nevne trekkene fra den aristofaniske komedie, å ta opp samfunnsspørsmål på en karikerende og satiriske måte og dikterens illusjonsbrytende tilstedeværelse i dramaet. Også Hettners krav om å følge intrigelystspillet komposisjon og kravet om realisme i replikkføring og tematikk er framtrepende. Hettners åpenhet i forhold til å skape nye former kan også antas å ha inspirert Ibsen i komposisjonen av *Sancthansnatten*.⁴⁴ Ibsens sterke stillingstaken i den pågående kulturkampen kan ha grepet forstyrrende inn i oppfattelsen av hovedintrigen. Ingen av de fortolkerne jeg nevner kommenterer hovedplottets motiv i forhold til dramaets tema. Den ytre handlingen gjelder fru Bergs forberedelser til feiring av forlovelsesselskap for sin datter Juliane. Juliane er lydig, men ikke særlig interessert i Birk, han som moren har valgt. Det uforutsette er at nissen griper inn slik at begge døtrene på gården finner tilbake til barndommens kjæreste.⁴⁵

Latterliggjøringen av den selvhøytidelige akademiker eller lærde (Julian Paulsen) i kontrast til den sunne folkelighet, er behandlet i komediens form både av Moliere og Holberg. Det samme er hovedplottets motiv, foreldregenerasjonen som ut fra egne motiver vil avgjøre hvem datteren skal gifte seg med. Dette viser at Ibsen med *Sancthansnatten* knytter seg til den europeiske, kritiske komedietradisjonen.

I min lesning mener jeg å ha dokumentert at Ibsen i *Santhansnatten* gjenspeiler den kulturkonflikten Norge sto i gjennom mesteparten av 1800-tallet på en politisk nasjonalromantisk måte. Jeg kan ikke se at det er noen estetiske eller ideologiske konflikter i

⁴³ Medlemmene i Det Dramatiske selskab i Bergen, som hadde reist den store teaterbygningen, og deres likesinnede, må antas å ha utgjort størsteparten av teaterpublikummet ved premieren. Bergen med sine lange handelstradisjoner, hadde et stort og etablert borgerskap. De kan ikke ha vært forberedt på å se sine egne konvensjoner og omgangsformer karikert da de gikk for å se et skuespill med tittelen *Sancthansnatten*. Et romantisk eventyrlystspill hvor tilskueren lever seg inn i en idyll (Hettner 1852:154) var nok det de ventet seg.

⁴⁴ Larson skriver i sin doktoravhandling om *Sancthansnatten*: “Ibsen and his audience were not cultural contemporaries; the asynchronism of literary fashion between Bergen and European theater world created a tension between audience and poet, and forced him to cast his plays in what were to him antiquated and unsympathetic conventions” (Larson 1989:115).

⁴⁵ Tanken om en tvillingsjel, den eneste rette, er en platonsk tanke typisk i romantikken.

selve dramaet, slik Moi opplever. Jeg mener Ibsen tar tydelig standpunkt i forhold til hvem han mener forvalter det norske. Kulturkonflikten er et resultat av modernitetens raske ekspansjon og de store endringene dette medførte for den enkeltes livssyn og livsvilkår. Jeg opplever at Ibsen gir et skarpt og komplekst bilde av hvordan dette virket i samtiden. Derfor mener jeg også dette tidlige dramaet bør være med når man ønsker å belyse moderniteten i forhold til Ibsen. Her skildrer han modernitetens virkning på den jevne nordmann, de som opprinnelig tilhørte landsbygdens kultur, (se Rønning, oppgaven side 2).

Sancthansnatten er også moderne i den forstand at Ibsen her metakommuniserer om teaterets eller kunstens virkning på publikum. Det er interessant hvordan den unge Ibsen bruker en norrøn myte som utgangspunkt for sin allmenngyldige refleksjon over hvordan ulike mottakere forholder seg ulikt til kunst. Han beskriver hvordan bakgrunn og kunnskap gjør at mottakere oppfatter i ulik grad, og omfortolker innholdet slik at det passer ens egen livssituasjon.

Jeg mener denne oppgaven viser at det er nær sammenheng mellom diktene fra Grimstad-tiden og *Sancthansnatten*. Både i de tidlige diktene og i *Sancthansnatten* gir Ibsen sterkt uttrykk for hvilken identitetsbyggende kraft folkekulturen kan ha i den enkeltes liv, og for nasjonen som helhet. Dermed viser han at han enda står sterkt forankret i nasjonalromantikken.

Dramaet viser at Ibsen står i sterk motsetning til den dominerende konservative kulturnasjonalistiske retningen Welhaven tilhørte. Jeg mener å ha belagt at Ibsen tvert i mot kan ha latt seg inspirere av Henrik Wergelands radikale kulturpolitiske syn og dramatikk. Ibsens bruk av de norrøne elementene i dramaet viser at han også har samme kulturhistoriske syn som Wergeland. Hos Herrmann Hettner har Ibsen funnet støtte for det samfunnskritiske innholdet, og den travesterende framstillingen av sine kulturpolitiske motstandere. .

Den politiske nasjonalromantikeren Ibsen blir dermed både for moderne og radikal for Bergens konservative kulturnasjonalistiske teaterpublikum.

Litteratur

Ibsen, Henrik. 1928 – 57. *Samlede verker: Hundreårsutgave*. Ved Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Aarup Seip, bind I – XXI. Oslo: Gyldendal NorskForlag (HU I-XXI).

Ibsen, Henrik. 2005. *Henrik Ibsens skrifter 1*. ved Vigdis Ystad, Daniel Apollon, Thoralf Berg, m.fl. Oslo: Aschehoug (HIS)

Ibsen, Henrik. 2005. *Henrik Ibsens skrifter: Innledning og kommentarer 1*. ved Vigdis Ystad, Daniel Apollon, Thoralf Berg, m.fl. Oslo: Aschehoug (HIS 1K)

Sekundærlitteratur

Alnæs, Nina S. 2003. *Varulv om natten: folketro og folkediktning hos Ibsen*. Oslo:Gyldendal

Andersen, Per Thomas. 2003. *Norsk litteraturhistorie*. 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget

Bjørnson, Bjørnstjerne. 1912. *Artikler og taler*. Kristiania: Chr.Collin og H. Eitrem

Bø, Gudleiv. 2000. "Nationale subjekter": *Ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap*. Oslo: Novus forlag

Bø, Olav. 1985. *Høgtider og minnedagar*. Oslo: Det Norske Samlaget

Bø, Olav. 1964. *Norsk folkediktning:Stev*. Oslo: Det Norske Samlaget

Cooper, J.C. 1989 *Symboler: En oppslagsbok*. Gøteborg: Forum

Dundes, Alan. 1965."The study of folklore in literature and culture: Identification and interpretation". *The Journal of American Folklore* Vol.78, No.308: 136-141

Eide, Tom. 2001. *Ibsens dialogkunst. Etikk og eksistens i Når vi døde vågner*. Oslo: Universitetsforlaget

Gatland, Jan Olav. 2000. *Repertoaret ved Det Norske Theater 1850 – 1863*
Universitetsbiblioteket i Bergen

Giddens, Anthony. 1997. *Modernitetens konsekvenser*. Overs. Are Eriksen.Oslo:Pax

Gjernes, Birgit. 1977. *Aslaug Vaa: svara meg, mi harpe*. Oslo: Den norske Bokklubben

Gladsø, Svein, Gjervan, Ellen K. Hovik, Lise, Skagen, Annabella. 2005.*Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo:Universitetsforlaget

Grimnes, Ole Kristian. Nøkleby, Erik. 1997. *Spor i Tid: Norge etter 1850*. 2.utg. Oslo: Aschehoug

- Helland, Frode, Wærp, Lisbeth, Pettersen. 2005. *Å lese drama: innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hettner, Hermann. 1852. *Das moderne Drama*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn
- Hodne, Ørnulf. 2000. *Norsk folketro*. Oslo: J.W.Cappelens Forlag
- Haakonsen, Daniel. 1981. *Henrik Ibsen mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug
- Kittang, Atle, Meldahl Per, Skei Hans H. 1983. *Om litteraturhistorieskriving: Perspektiv på litteraturhistoriografiens vilkår og utvikling i europeisk og norsk sammenheng*. Alvheim & Eide akademisk forlag, Øvre Ervik
- Larsen, Peter Harms. 2005. *De levende billeders dramaturgi bind 1 fiksjonsfilm*. København: DR
- Larson, Philip E. 1999. *Ibsen in Skien and Grimstad: His education, reading, and early works*. Skien: The Ibsen House and Grimstad Town Museum, and Telemark Museum
- Larson, Philip E. 1989. *Vision and Structure in Ibsen's early Plays*. Berkeley: University of California 1967. University Microfilms International A Bell & Howell Information Company Michigan
- Lautin, Inger. 1983. *Hva skal barnet hete?* Oslo: Chr.Schibsteds Forlag
- Liestøl, Knut, Moe Moltke, Bø, Olav, Solheim, Svale. 1958. *Norsk Folkediktning: Folkeviser 1*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Løchen, Arne. 1900. *J.S.Welhaven: Liv og Skrifter*. Kristiania: Aschehoug
- Michaelsen, Aslaug Groven. 1985. "Velkommen til samarbeid": *Innledninger til Suttungteaterets forestillinger bind 1* Tangen: Krystalline forlag
- Munch, P. A. 1967. *Norrøne gude- og heltesagn*. Oslo: Universitetsforlaget
- Meyer, Michael. 2006. *Henrik Ibsen: en biografi*. Overs. P.Magnus, O.S. Andersen, J. Ørjasæter. 3.utg. Oslo: Gyldendal
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax forlag
- Nygaard, Jon. 1997. "Ibsen og det modernes drama". *Rapport fra Ibsen-Strindberg seminar på Voksenåsen 1995*. Oslo: Svenskhemmet Voksenåsen
- Nygaard, Jon. 2006. forelesningsnotater ekskursjon 16.10.
- Paasche, Fredrik. 1909. "Ibsen og nationalromantiken." *Samtiden*
- Rønning, Helge. 2006. *Den umulige friheten: Ibsen og moderniteten*. Oslo: Gyldendal

- Sehmdorf, Henning K. 1991. "Myte, folketradisjon og norsk litteratur". *Norsk litterær årbok* 1991. Oslo: Det Norske Samlaget
- Shakespeare, William. 1996. *En midtsommernattsdrøm*. Overs. Andre Bjerke. Oslo: Aschehoug
- Sky, Janette. 2003. *Alver: Naturens barn- kulturens skapninger*. Oslo: Humanist forlag
- Solberg, Olav. 1999. *Norsk folkediktning*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademiske Forlag
- Solberg, Olav. 2006. "Ibsen og folkediktning". *Telemark Historie: tidsskrift for Telemark Historielag* nr. 27
- Troels-Lund, Troels. 1909. *Dagligt liv i Norden i det sekstende Aarhundrede: bind VII*. København - Kristiania: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag
- Ulstrup, Åshild, Øyen, Wenche. 1993. *Huldra den farlege lengten*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Veka, Olav. 2000. *Norsk Etternamnleksikon*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Wergeland, Henrik. 1841. *Vinægers Fjeldeventyr*. Christiania: N.F. Axelsens Forlag
- Wergeland, Henrik. 1848. *Fjeldstuen*. Christiania: Fabritius 1848
- Wergeland, Henrik Wergeland, Henrik. 1854. *Henrik Wergelands Samlede Skrifter. Femte bind, Mennesket*. Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag